انتصار للعقل الإنسانى ..

هل يمكن أن نتصور حرية ، تعوقها قيود الطبقية ، والاستغــــلال ، والاحتكار ؟.

ان الامتياز القائم على هذه الأسس ، قيد من قيود الحرية .

وهو قيد يسد المنافذ على تكافؤ الفرص ، فتضيع الكفايات ، وتتبدد الطاقات ، وتصبح الكفاية الشخصية ، والقدرة على الانتاج ، والموهبة ، مقيدة ، بل ربما حبيسة الأســوار الثلاثة : الطبقية ، والاستغـــلال ، والاحتكار .

من هنا ـ ولكى تتحقق حرية الانسان ـ كان لا بد من اقتلاع العقبات التى تحول بين المواطن وحريته الحقيقية .

كان لابد من تحطيم القيود التى تجعل صفات الانســان الأصيــلة ، خاضعة أبدا لهذه القيود ، وهى مصنوعة ، وهى دخيلة .

لتنمو انسانية الانسان فى غير عائق .

ولتتطور من غير عقبة .

وليأخذ كل نصيبه بقدر ما يقدم من خدمة حقيقية ، لا بقدر ما توفره له هذه الأسس من الامتياز .

ولا شك أن التخلص من هذه القيود والعقبات ، يعتبر انتصارا للعقل الانسانى ، الذى يريد أن يتحرك فى حرية ، وأن ينمو بلا تقييد مصنوع ، أو تحديد دخيل .

وسيكون لهذا الانتصار أثره ، فى تطور العقل وقدرته ، كما سيكون له أثره ، فى تطور الحياة نفسها ، واتساعها لكل ارادة ، ولكل عاطفــة ، تتجه نحو الخدمة العامة ، فى صدق وأخلاص .

وطالما انتصر عقل الانسان ، فمصير قوى الانسان جميعا ، الى نصر محقق .

المجلة



بقلم : محمد عودة

قررت الثورة تصفية الرجعية المصرية تصفية نهائية ·

ورأت الثورة أن لا مناص لاقامة نظام اشتراكى حقيقى ، ولا مناص لتأمين الاستقلال الوطنى ، والاقتصاد الوطنى ، من تصفية هذه الطبقات ومن استئصال شأفتها تماما ·

وقد كانت تجربة النكسة فى سوريا هى السبب المباشر ، ولكن طبيعة هذه الرجعية ، وموقفها من الثورة ، ومن التطورات الوطنية والتطورات الاجتماعية هو السبب العميق الأساس ·

أثبتت تجربة النكسة فى سوريا أن الرجعية لا تقبل المهادنة ، ولا تقبل التعايش ، وأنها اما أن تحكم وتملك ، وأن تستولى على السلطة كاملة . والثورة كاملة ، واما أن تقاوم وتستمر فى المقاومة ·

وأثبتت تجربة النكسة فى سوريا أن الرجعية لا تقاوم مقاومة سلبية ، ولا تقاوم مقاومة سياسية وانما تقاوم مقاومة مسلحة ، تسير الدبابات والمدافع ، وتحصد الأرواح بالمئات ، وتنزل انتقاما مريعا بمن ترى أنهم انتقصوا من حقوقها الطبيعية ومن مكانها الطبيعى ·

وأثبتت النكسة فى سوريا أن من كانوا يسمون بالملاك الوطنيين والرأسماليين الوطنيين ، أولئك الذين كانوا يتصدرون الكفاح الوطنى ، والجهاد الوطنى ، لا يلبثون اذا ما مست مصالحهم الاقتصادية ، وثرواتهم الطائلة ، أن ينقلبوا على الثورة ، وعلى الشعب ، وينضموا الى الاقطاعيين الكبار ، والاحتكاريين الكبار ومشايخ القبائل ، والعشائر ، والملوك عملاء الاستعمار ، بل ويضعون أيديهم فى أيدى الاستعمار ، ويصبحون عملاءه الرئيسيين ·

وأثبتت النكسة أن هؤلاء الملاك الوطنيين والرأسماليين الوطنيين هم أخطر على الشعب ، وأخطر على الثورة الوطنية ، والثورة الاجتماعية ، من الأعداء الذين صفتهم الثورة ، والذين ألزمتهم الثورة جحورهم من الرجعيين القدامى ، أى الملوك والأمراء والقبليين والعشائر والاقطاعيين ·

وأثبتت النكسة فى سوريا أن هذه الرجعية قد أعلنت التعبئة العامة ، لتقيم حلفا عاما يشن حربا عامة ضد قلعة الحرية والثورة فى القاهرة ، ويستهدف القضاء عليها تمهيدا لتصفية كل القوى الوطنية وكل القوى الثورية فى الوطن العربى ·

ولهذا قررت الثورة ، حماية للمكاسب الوطنية والاجتماعية ، وحماية للتاريخ والتراث العربى كله ، أن تقبل التحدى ، وأن تواجه الثورة المضادة ، والرجعية المعتدية ، بثورة جديدة وهجوم حاسم ·

ولقد كانت النكسة فى سوريا ، تنفيذا لسياسة قديمة ، بل خطة قديمة وضعت منذ عام ١٩٥٦ ، وتأكدت بعد نجاح الانقلاب الرجعى فى الاردن سنة ١٩٥٧ ، وتهدف هذه الخطة الى تدبير انقلاب مماثل فى دمشق يعزل القاهرة ، ثم تدبير انقلاب فى القاهرة، يحقق الانتصار الكامل للرجعية والاستعمار وحينما ، يتم هذا ، تعزل الجزائر ، ويمكن حينئذ فرض تسوية عليها ، أو التفرغ للقضاء على الثورة واخمادها ، وبذلك تقضى الرجعية على كل مصادر الخطر وتجتثها ، ويعود الشرق العربى كما كان طوال التاريخ الحديث منطقة خالصة للنفوذ الغربى وربيبته الرجعية العربية ·

ولا تختلف الرجعية فى أهدافها وطبيعتها عن بعضها ، والرجعية السورية هى هى الرجعية المصرية أو الرجعية المغربية ، أو العراقية ٠

وقد انتعشت آمال الرجعية المصرية انتعاشا كبيرا بعد الانقلاب السورى ، وبدأوا يرون فيما حدث فى دمشق نموذجا للعمل والحركة ، وخرج من الجحور من ناموا طوال السنوات الماضية ، وطرح الانتهازيون الأقنعة الثورية والاشتراكية التى وضعوها على وجوههم ، وكشف الرجعيون الجدد الذين نموا كالطحالب الطفيلية على كيان المجتمع الجديد عن وجههم الحقيقى ٠

وكان لابد من عامل حاسم وضربة قاصمة ٠

لقد أثبتت النكسة السورية أن الرجعية المصرية لم تستسلم ، ولم تقبل أن تلائم نفسها ، ولم تستطع أن تفهم تغير الأحوال والأزمان ، ورفضت كل الفرص الكبيرة الكريمة التى هيأتها لها ثورتنا « البيضاء » ٠

وأثبتت الرجعية أنها تتحين الفرص ، لتسترد كل شىء ، ولتقضى على كل ما حققناه ، ولتعود بنا مرة أخرى الى ربقة المستعمرين فى أشكال وأوضاع أخرى ٠

ولهذا كان لابد أن تنتهى ، أو ينتهى الشعب ٠

وفى هذه التصفية النهائية للرجعية ، حرصت الثورة على نظافة أيديها ، ومثاليتها وكرمها ، فهى قد صفت الرجعية كطبقة ٠٠ جردتها من أسلحتها وتحفظت على بعض أقطابها ، ومنحتها ما يكفل لها من الحياة أعلى مستوى يسمح به اقتصادنا الجديد ، وبذلك منحت الثورة لهذه الرجعية فرصة أن تلائم نفسها مرة أخرى ، ومنحت لأولادها وبناتها فرصة النمو فى مجتمع سليم يمنحهم نفس الفرص التى يمنحها لأبنائه ٠

وفى الثورات الأخرى ، حينما تجرؤ الرجعية على حمل السلاح ضد الثورة ، تصفى هذه الطبقات تصفية دموية ، وعنيفة ، وتحرم هى وأبناؤها من كل حقوقها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، ولا يقبل هؤلاء ثانية فى المجتمع الا حينما يثبت بما لا يقبل الشك ، تغير طبيعتهم وكفاحهم الصادق من أجل تفهم المجتمع الجديد والتلاؤم معه ٠

ولم يعرف تاريخ الثورات ، ثورة كانت من السماحة والجود بمثل ما كانت ثورتنا مع أعدائها ، وربما لم يعرف تاريخ الرجعية فى العالم رجعية كانت من ضيق الأفق وقصر النظر مثلما كانت الرجعية العربية والرجعية المصرية خاصة ٠

كان أول دليل على هذا المعركة حول قانون الاصلاح الزراعى بعد شهور من قيام الثورة ٠ وقد أصدرت الثورة قانون الاصلاح الزراعى سنة ١٩٥٢ لعدة أسباب جوهرية سياسية واقتصادية ، وخارجية وداخلية ٠

كان هذا القانون دعامة كبرى فى تحطيم الاقطاع الكبير ، وهو الطبقة التى اعتمد عليها الاستعمار فى البقاء ، وفى استغلال ونهب موارد البلاد ٠

والاستعمار فى بلادنا لم يأخذ شكل الحكم المباشر والاستغلال المباشر كما حدث فى الهند مثلا ، بل ان ظروف الاحتلال البريطانى ، وحيوية الشعب المصرى لم تمكنه من فرض حكم نائب الملك ، ولهذا اعتمد على الحكم غير المباشر ، ودفعه هذا الى اقامة طبقة فوق طبقة من العملاء والدخلاء ، يحكم ويستغل بهم ٠

وكانت أقواهم وأخطرهم طبقة الاقطاع الكبير ، والملاك الكبار الملتفين حول الأسرة المالكة ٠

واصدرت الثورة قانون الاصلاح الزراعى لكى يتحول الاستثمار من الأرض الى الصناعة ، ولكى تبدأ البلاد فى اللحاق بموكب فاتها وهو موكب التصنيع ، ولكى تقوم دولة صناعية زراعية ، لديها من القوة ما تحمى بها نفسها ، ومن الانتاج ما تسد به حاجات شعبها ٠

وأصدرت الثورة قانون الاصلاح الزراعى لتحقق شيئا من العدل للغالبية العظمى من الشعب ، وهم الفلاحون الذين حملوا عبء الكفاح الوطنى ، واحتملوا كل سوءات الاستغلال والاستعباد ، وتطلعوا للثورة الجديدة منذ اليوم الأول والتصقوا بها ٠

ولم يكن قانون الاصلاح الزراعى متطرفا أو قاسيا ، بل على العكس كان رحيما رحمة أكثر مما تتطلبه بلد بمثل مشكلتنا الزراعية وشدة وطأتها ٠

وقد ترك قانون الاصلاح الزراعى حدا للملكية الأرض هو ثلاثمائة فدان ، وهى بجودة أرضنا وخصوبتها ، تضمن أرقى مستوى للمعيشة يحلم به الانسان له ولأسرته ٠

وعوض القانون تعويضا عادلا عن الأرض التى انتزعت ٠ بحيث يمكن استثمار حصيلتها فى ميادين الاستثمار الأخرى ٠

فماذا كان موقف الملاك ؟

لقد وجه القانون أساسا الى الاقطاعيين الكبار الذين كانوا عماد الاستعمار والاستغلال ، وهؤلاء كانوا خليطا متنافرا من أبناء الأسرة المالكة ومن الشراكسة والأتراك والألبان والمتمصرين ، وكل الفئات والطبقات الغريبة الدخيلة على البلاد .

وكان على الملاك الوطنيين الذين بقى لهم ثلاثمائة فدان أن يطربوا لانتهاء هذه الطبقة وأن يطربوا لما توفره لهم الثورة من فرص الاستثمار الصناعى .. وأن يطربوا لأن الفلاحين قد حصلوا على شيء يجعل منهم عنصر استقرار وتوازن ، لا مادة قلق وسخط ، خاصة وعدد كبير من هؤلاء الملاك فلاحون فى أصولهم .

ولكن ما حدث كان عكس هذا تماما .. فقد قاوموا هذا القانون مقاومة مستميتة الى حد الاطاحة بكل شيء والقذف بكل شيء الى الجحيم ..

ووضح هذا تماما فى المعركة بين الثورة وبين حزب الأغلبية السابق وهو حزب الوفد .

وفى بداية الثورة ، رأى قادة هذه الثورة أن الطريق الطبيعى والمنطق التاريخى يحتم أن تتعاون الثورة مع حزب الأغلبية ..

كان هذا هو الحزب الذى قاد المعركة الوطنية منذ سنة ١٩١٩ حتى حريق القاهرة ، وكان الحزب الذى يضم الغالبية العظمى للجماهير وطبقات الشعب الأخرى .

وكان هذا الحزب يفشل دائما لأن الجيش والبوليس كانا دائما ضد الشعب ، ولأن الملك والاقطاعيين الكبار كانوا يستطيعون بشرائهم وسلطتهم مقاومة الكفاح .

وكان التعاون بين الثورة وحزب الأغلبية يعنى تحقيق الاستمرار فى تاريخنا وتراثنا الوطنى ، ويعنى تعبئة كل القوى الوطنية القديمة والجديدة فى البلاد ، ويعنى سد كل الثغرات التى كانت تقضى بالفشل على جهادنا وكفاحنا ، وتعنى قيام محور لا ينهزم هو جيش الشعب والثورة ، الى جنب حزب الشعب والثورة ..

واشترط حزب الأغلبية شرطا واحدا لهذا التعاون هو الغاء قانون الاصلاح الزراعى .

وكما لا يعرف كثيرون من أبناء هذا الشعب ذهب قائد الثورة أربع مرات لمقابلة السكرتير العام لحزب الأغلبية ، ليقنعه بضرورة هذا القانون لمعركة التحرير ضد الاستعمار ، ولمعركة بناء الاقتصاد الوطنى ، ولتحقيق شيء من العدالة الاجتماعية ، ولعودة الحياة النيابية والديموقراطية على أسس سليمة ، ولكن الزعيم الوطنى لم يستجب لشيء من هذا .

واجتمع قائد الثورة بقادة الحزب مجتمعين ولم يكن الجواب مختلفا ..

ان التحرر من الاستعمار لا يهم ، وقيام الديموقراطية على أسس سليمة لا يهم ، وتدعيم الاقتصاد الوطنى لا يهم ، والعدالة الاجتماعية لا تهم .. انما الشيء الوحيد الذى يعنى كل شيء هو ألا تمس قدسية الملكية الفردية ، وحرمة الضياع الكبرى .

ولم يختلف موقف أى حزب من الأحزاب القديمة عن موقف حزب الأغلبية ، بل لأول مرة فى تاريخ البلاد ، اتفق هؤلاء على ما لم يتفقوا عليه خلال الثورة الوطنية والمعركة الوطنية ، واجتمعوا جميعا فى جبهة واحدة ومؤتمر واحد ، هو جمعية الملاك ، للدفاع عن أرضهم ضد قانون الاصلاح الزراعى .. أى انضم الملاك الوطنيون الى كبار الاقطاعيين عملاء الاستعمار فى صف واحد ، دفاعا عن صالحهم الجوهرى المشترك وهو الأرض .

بل وواجهت الثورة شيئا لم تتوقعه ، واكتشفت أن رئيس الوزراء « النزيه الصارم » الذى اختارته من بين السياسيين القدامى للهالة التى أحاط بها نفسه ، يقف مع هؤلاء جميعا قلبا وقالبا ..

وكان هذا حكما صريحا واضحا على أن العهد القديم والنظام القديم ، لم يعد فيه شيء صالح ويجب أن ينتهى تماما .

ولم يختلف موقف الرأسماليين فى شيء عن موقف الملاك ازاء الثورة .

لقد حطمت الثورة سيطرة رأس المال الأجنبى على الاقتصاد المصرى ، وحطمت سيطرة الاحتكاريين المصريين الذين كانوا أذنابا لرأس المال الأجنبى ، ووفرت كل المقومات لكى تنمو طبقة من الرأسماليين الوطنيين تتمتع بالجرأة والابتكار والمغامرة ، وتحس بتبعاتها الوطنية والاجتماعية وتدرك روح العصر ومقتضيات التطور ، ولكن ما حدث كان عكس هذا تماما .

أولا ـ أدركت الثورة أن تحقيق التصنيع واقامته على أساس وطني واجتماعي ، يتطلب قيام قطاع

عام يتولى المرافق الجوهرية ، وتبقى المرافق الأخرى للقطاع الخاص .

وكان هدف هذا الاقتصاد المختلط هو الاستفادة من مزايا التخطيط الاقتصادى فى القطاع العام .. ومن مزايا الجهد الفردى والابتكار الفردى فى القطاع الخاص ..

وكان هدفه أيضا تحقيق توازن اجتماعى واقتصادى ، بين الطبقات المحرومة والمالكة ، وبين طبقة العمال والرأسماليين ، حماية للكيان الوطنى كله . وذلك باقامة دولة رعاية اجتماعية .

ولكن أصر الرأسماليون على أن القطاع العام هذا يجب أن يكون مؤقتا ، وأن تتولى الدولة المشاريع التى لا يقيمها القطاع الخاص لأنها لا تحقق ربحا عاجلا ووفيرا ، وأنه بعد أن تقيم الدولة هذه المشاريع وتتأكد أرباحها لابد وأن تبيعها للرأسماليين بأسعار رخيصة على مدى طويل .

وكان هذا يعنى أن تصبح الدولة رأسماليا كبيرا يعمل لصالح باقى الرأسماليين .

ثانيا ـ تجاهل هؤلاء الرأسماليون كل التبعات الوطنية والاجتماعية ، فقد تلاعبوا باقتصاد البلاد فى سلسلة من عمليات المضاربة والتهريب كانت تلجىء الحكومة للتدخل المستمر حماية للاقتصاد من الانهيار ، وتلاعبوا بكل أسعار المواد الجوهرية والضرورية تلاعبا أدى الى جوع المواطنين ، بل الى تسممهم فى بعض الأحيان بما غشوه من مواد الطعام والأدوية .

وكان هدفهم الأول والأخير هو تحقيق أكبر قسط من الربح بأقل جهد وفى أقصر وقت ، ولو على حساب الوطن والمجتمع .

وكان فهمهم لسياستنا العربية أنها مجرد فتح الأسواق العربية أمامهم ، وكان فهمهم لسياستنا الافريقية ، أنها مجرد تمهيد الطريق لهم الى أسواق افريقيا ، وكان فهمهم للحياد أنه صفقة رابحة ، للمضاربة على الكتلتين والاستفادة من أسواق الكتلتين ومواردهما .

ثالثا ـ وقف هؤلاء الرأسماليون حجر عثرة ضد قوانين العمال ، أو ضد التوسع فى حقوق العمال ، وعارضوا بشدة قيام أى تنظيم نقابى أو تدعيم وتوطيد التنظيمات النقابية .

وحينما صدرت قوانين العمال ، والتنظيم النقابى رغم ارادتهم ، كان كل جهدهم هو التلاعب والعبث بهذه القوانين ، والتحايل على تطبيقها وتنفيذها .

رابعا ـ استطاع هؤلاء الرأسماليون أن يسيطروا على قطاعات كبيرة من الجهاز الحكومى والادارى وتسخيرها فى سبيل مصالحهم ، اما عن طريق عقليات هذه الأجهزة ، وتكوينها ، واما عن طريق شرائها وافسادها بالرشوة والهدايا مما شل كثيرا من هذه القطاعات ، وجعلها عقبة فى سبيل التطور يجب أن تزاح .

خامسا ـ أراد هؤلاء الرأسماليون الاستيلاء على الثورة ذاتها ، بأن أغروا فئة من الانتهازيين وفتحوا شهيتهم للثروة والجاه معتقدين أنهم بهذا يخلقون طبقة جديدة تهيىء لهم الحماية والسيطرة اللازمتين لتحقيق مصالحهم لمدى طويل .

وقد صدرت قوانين يولية سنة ١٩٦١ وهى قوانين الثورة الاشتراكية لأن ثورتنا قد تحققت من أن طبقتى الملاك والرأسماليين تقفان عقبة أمام التطور وليستا أهلا مطلقا لتحمل لأى تبعة وطنية أو اجتماعية .

وصدرت قوانين يوليو سنة ١٩٦١ لأن ثورتنا تحققت من أن القوى الشعبية التى نمت خلال تسع سنوات من الثورة ، قوى الفلاحين والعمال والمثقفين والضباط والجنود قد نضج وعيها الى الحد الذى يمكن فيه ـ بل يتحتم فيه ـ قيام دولة اشتراكية تبنيها وتحميها هذه القوى المزدهرة الجديدة .

وصدرت قوانين يوليو سنة ١٩٦١ لأن صدق ثورتنا ، وبحثها عن حلول صادقة حقيقية لمشاكلنا العميقة ، قد هداها ، بالتجربة والخطأ ، الى أنه لا حل سوى الاشتراكية .

وقامت الرجعية الاقطاعية والرأسمالية بآخر محاولة لها فى البقاء ، وفى مواجهة قدر تاريخى محتوم ، ونزلت بالدبابات ، لتستولى على السلطة فى دمشق ، ولتمزق كيان الجمهورية ، ولتحصد أبناء الشعب بالمئات .

وتمكنت الرجعية ، عن طريق أخطائنا ، من النجاح وكان لابد من حصر هذا النجاح ومن تصفية جناح الرجعية المقيم بيننا تصفية نهائية وتحصين القلعة الرئيسية ، حتى تدق ساعة استرداد رأس الجسر فى دمشق .

تركيا ... وقضايا العرب

بقلم: محمد رفعت

بين تركيا والعرب من أواصر القربى والدين والتقاليد ما كان خليقاً بأن يبوىء تركيا مكانة الأخوة والصداقة بينها وبين الدول العربية جميعها. ولكن الوجهة الغربية الانحيازية التى جنحت اليها تركيا منذ الثورة الكمالية بصفة عامة وبعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة، قد جعلت أوجه الخلاف تتسع بين الجانبين رويدا رويدا حتى بدت تركيا الحديثة وهى الدولة الاسلامية دينا، الاسيوية جغرافيا (١)، وكأنها دولة أوربية أصيلة ليس بها مساجد يذكر فيها اسم الله، وتعنو فيها وجوه أكثر من ٩٨ ٪ من سكانها للحى القيوم.

فتركيا اليوم من حيث مكانتها فى الأحلاف الغربية تلى راسا الولايات المتحدة وبريطانيا وفرنسا، فهى الدولة الوحيدة خارج نطاق الدول الثلاث الكبرى التى تشترك فى حلفين سياسيين على درجة عظيمة من الأهمية، هما حلف شمال الاطلنطى الذى انضمت اليه مع اليونان فى عام ١٩٥٢، وحلف « الوسط » الذى كان يعرف بحلف بغداد. وتركيا هى التى وضعت نواته الأولى باتفاقها مع الباكستان والعراق فى عام ١٩٥٤. ولا يقتصر الأمر على مجرد عضوية تركيا فى الحلفين، بل ان مركز تركيا الاستراتيجى بسبب تحكمها فى مضايق البسفور والدردنيل ومتاخمة حدودها للاتحاد السوفيتى ووقوفها بين الشرق والغرب على قدمين احداهما فوق أوربا والأخرى على أديم آسيا، كل هذا قد جعل من تركيا أهم وأقرب قاعدة يستطيع الغرب عن طريقها أن ينال من غريمته روسيا كيفما شاء. وتركيا الى جانب الأحلاف السياسية عضو أصيل فى المجلس الأوربى الذى انشىء فى عام ١٩٤٨، والذى يجتمع سنويا فى استراسبورج لبحث الشئون العامة لأوربا. كما انها عضو فى منظمة التعاون الاقتصادى الأوربى ونصيبها من العون الاقتصادى ومن القروض الأمريكية يبلغ مئات الملايين من الدولارات سنويا.

ومع ذلك فان من حق « أتاتورك » علينا وهو المؤسس لتركيا الحديثة، ان نشيد بحكمته واعتداله عقب ثورته الكبرى فى اعقاب الحرب العالمية الأولى وانتصاراته الحاسمة على اليونان والحلفاء. فقد راعى أتاتورك حق الشعوب فى

---

(١) لا تزيد رقعة تركيا فى أوربا على ٢٣٫٤٨٥ ك.م.م من مجموع مساحتها التى تبلغ ٧٦٧٫١١٩ ك. م. م. اما عدد سكان تركيا فى أوربا فيبلغ نحو مليونى نسمة على حين يبلغ عدد سكان تركيا فى اسيا نحو ثلاثة وعشرين مليونا.

تقرير مصيرها ـ وهو المبدا الذى نادى به « ولسون » رئيس الولايات المتحدة اذ ذاك ـ واعترف « اتاتورك » فورا بحق الشعوب العربية التى كانت تخضع لتركيا قبل الحرب فى الاستقلال والسيادة . وجاءت « معاهدة لوزان » فى عام ١٩٢٣ مؤيدة لهذا الحق . فما ان ابرمت هذه المعاهدة حتى اصبحت السيادة الوطنية مكفولة للشعوب العربية التى انفصلت عن تركيا .

ويمكن تلخيص المسائل التى كانت فيها تركيا فى السنين الأخيرة طرفا مع العرب فيما يلى :

ا ـ **مسألة الموصل** : فى مؤتمر « لوزان » رفضت تركيا أن تتنزل للعراق عن اقليم الموصل بحجة أن المنطقة كردية أصلا وليست عربية . ولكن الحقيقة هى ان رائحة البترول كانت تفوح بشدة من الاقليم ، ولذلك تشبثت بالمنطقة كل من تركيا وبريطانيا بصفة كونها صاحبة الانتداب على العراق حينذاك . وانتهى مؤتمر « لوزان » بأن قرر انه اذا لم يصل الطرفان الى قرار فى مدى عام فان الاشكال يحال الى مجلس عصبة الأمم . وفعلا عرضت بريطانيا الموضوع أمام مجلس العصبة ، وتألفت لجنة دولية ما لبثت أن قررت فى ديسمبر سنة ١٩٢٥ ضم الاقليم الى العراق . فبرمت تركيا بالقرار وانتقمت لنفسها من الحلفاء بأن عقدت مع الاتحاد السوفيتى معاهدتها الشهيرة فى ذلك العام . ولكن بريطانيا عادت فصالحت تركيا على ان تخصص لفائدتها ١٠ ٪ من انتاج البترول فى المنطقة مقابل نزولها عن الموصل .

ب ـ **سنجق اسكندرونة** : كانت فرنسا قبل الحرب العالمية الأولى وبعدها تطمع فى ضم سوريا ولبنان الى امبراطوريتها الواسعة فى حوض البحر المتوسط . فلما ضاع املها فى الضم ولم تفز الا بالانتداب ، عولت على أن تتبع فى حكم هذه البلاد سياسة من شأنها ان تمزق أوصال سوريا ، وتسد عليها منافذ البحر المتوسط فزادت فى رقعة لبنان على حساب سوريا ، وقررت ان تكون هناك ادارات مستقلة لجبل الدروز ولاقليم العلويين ، وبه ميناء اللاذقية ، ولسنجق اسكندرونة وبه انطاكية . ولما ابرمت معاهدة لوزان مع تركيا كما سبق القول ، اعترفت تركيا بزوال سيادتها عن الاقاليم العربية التى كانت تحت حكمها ومنها سنجق اسكندرونة. ولكن فرنسا رغبة منها فى استمالة تركيا لم تشأ أن تترك هذه المنطقة المهمة لسوريا ، وقد اوشكت أن تنجح فى الحصول على استقلالها . ومع أن نسبة عدد السكان الأتراك بالمنطقة لم يكن ليزيد على ٤٠ ٪ من المجموع ، وعلى الرغم من أن وثيقة انتداب فرنسا على سوريا تأبى عليها ان تفرط فى شبر من ارض البلاد دون موافقة مجلس العصبة والشعب السورى صاحب الحق الشرعى ، فان فرنسا اتصلت راسا بتركيا فى عام ١٩٣٨ واتفقتا معا على اجراء انتخابات لجمعية تشريعية ، مهد لها الاتراك وفازوا فيها . وحينئذ الغوا اسم « اسكندرونة » ، واطلقوا على المنطقة اسم « هاتاى » ، وانتخبوا رئيسا تركيا للدولة الجديدة ، واختاروا لها علما لا يختلف عن العلم التركى الا فى النجم الذى يتوسط الهلال فجعلوه نجما مفرغا لا يغطيه البياض .

ومنذ ذلك الوقت اخذ الاتراك « يتركون » المنطقة فجعلوا اللغة التركية وحدها اللغة الرسمية ولغة التعليم بالمدارس وأبعدوا الموظفين العرب سواء منهم المسلمون والمسيحيون .

وفى يونية سنة ١٩٣٩ وبوادر الحرب العالمية الثانية بادية على الأفق، تخلت فرنسا نهائيا لتركيا عن المنطقة دون أن تستشير حكومة سوريا فى الأمر . وعز على العرب منذ ذلك الوقت ان يقتطع منهم اقليم « اسكندرونة » على غير رضا من أصحاب الشأن فيه .

ج ـ **مشكلة فلسطين** : لما عرض موضوع تقسيم فلسطين بين العرب واليهود على الجمعية العامة للأمم المتحدة فى خريف عام ١٩٤٧ ، كان العرب مصممين على وقف قرار التقسيم بكافة

الطرق الممكنة ، كما كانت دول الغرب من جهتها ومعها الاتحاد السوفيتى مصممة على توطين اليهود فى فلسطين مهما بذلوا فى هذا السبيل . من أجل ذلك بلغ اللجاج والحوار والشد والجذب والوعد والوعيد بين الدول الأعضاء مدى لم يسبق له مثيل فى المحيط السياسى . ولما كان سريان قرار التقسيم يقتضى الحصول على ثلثى اصوات الجمعية العامة، فان الولايات المتحدة جعلت تسعى وتستميل الدول بدعايتها لاسرائيل حتى فاز القرار فى ٢٩ نوفمبر من ذلك العام بثلاثة وثلاثين صوتا ضد ثلاثة عشر وامتناع عشرين عن التصويت .

وكانت تركيا — والحق يقال — من بين الدول التى عارضت قرار التقسيم . ولكن سرعان ما لحقت السيئة بالحسنة فما ان قامت دولة اسرائيل ، حتى كانت تركيا من أوليات الدول التى اعترفت بها . ولم يقتصر الأمر على مجرد الاعتراف، بل ان تركيا اخذت توطد علاقاتها الاقتصادية والسياسية باسرائيل ، وتقف الى جانبها فى المجالات الدولية حتى انها قبلت أن تكون ضمن الدول التى قررت الأمم المتحدة ان تشرف على قرار التقسيم هذا الى ان استمرار علاقات تركيا الاقتصادية باسرائيل كان من شأنه أن يضعف الحصار الاقتصادى الذى فرضه العرب على الصهيونيين وعملائهم .

د — وفى عام ١٩٥١ اشتركت تركيا مع الدول الثلاث الكبرى فى تقديم **مشروع الدفاع المشترك** عن الشرق الأوسط ، ودعوة مصر الى الاشتراك فيه حتى يتسنى بذلك حل مشكلة الاحتلال البريطانى فى مصر ، ويصبح احتلال منطقة السويس دوليا بعد أن كان بريطانيا صرفا — الأمر الذى أغضب مصر وأحفظها ضد تركيا . فما كان من مصر الا أن ردت الاهانة ، لا برفض المشروع فحسب ، بل بالغاء معاهدة التحالف بينها وبين بريطانيا ، ومن ثم بدأ ذلك الكفاح المستتر المرير بين مصر والقوات البريطانية بمنطقة القناة . وكان كفاحا استمر أربعة أعوام توجته حكومة الثورة بزعامة الرئيس جمال عبد الناصر فى أكتوبر عام ١٩٥٤ بالاتفاق مع بريطانيا على جلاء قوات الاحتلال البريطانى نهائيا عن مصر والسودان فى مدى عشرين شهرا من تاريخ الاتفاق .

وفى هذا الاتفاق الذى بطل عمله على اثر العدوان البريطانى الفاشم على بور سعيد فى عام ١٩٥٦ ابدت مصر لفتة كريمة نحو تركيا اذ قبلت أن تعود القوات البريطانية الى قاعدة القناة اذا ما تعرضت للعدوان من الخارج احدى دول الجامعة العربية المشتركة فى الضمان المشترك أو اذا تعرضت تركيا لمثل هذا العدوان .

هـ — حلف بغداد : وفى ذلك الوقت الذى تهيأت فيه مصر للاضطلاع برسالتها نحو نفسها ونحو أخواتها العرب ، كان الغرب يدبر خططه فى الشرق الأوسط ، ويريد أن يعمل على صد النفوذ الشيوعى عن المنطقة بانشاء حزام دفاعى فى المنطقة على نسق حزام حلف شمال الأطلنطى. وهنا نذرت تركيا نفسها للعمل على انشاء الحلف ، فاتفقت فى عام ١٩٥٥ مع الباكستان والعراق وايران ، ثم تلتها بريطانيا فالولايات المتحدة ، وهذه اشتركت فى معظم لجان الحلف وزودته بالعون المادى اللازم . واراد «عدنان مندريس» رئيس وزراء تركيا حينذاك أن يستميل مصر الى الحلف وتحدد موعد زيارته للقاهرة . ولكن جمال عبد الناصر بحزمه وبعد نظره سرعان ما خيب مسعى تركيا فالغى موعد الزيارة ، وبذلك جنب مصر شر الوقوع فى حبائل التكتل السياسى ، وفوت على أعداء القومية العربية ما كانوا يهدفون اليه بانشائهم « حلف بغداد » من تفكيك لوحدة العرب ، وابدال الفكرة العربية بالفكرة الاسلامية الشرقية البحتة ، وهى التى اتسم بها الحلف، وكان العرب يعتقدون ، ولا يزالون ، بأن الدفاع عن منطقتهم يجب أن ينبثق من صميم أنفسهم ، ومن داخل منطقتهم ، وأن الشعوب العربية لا تهددها روسيا ، وانما الذى يهددهم فى كل يوم بل وفى كل ساعة هو احتمال عدوان اسرائيل صنيعة الغرب .

و ــ وقد انبنى على انشاء « حلف بغـداد » فى عام ١٩٥٥ أن سارت تركيا وراء حكومات الغـرب ضد مصر عندما أثيرت مسألة تأميم قناة السويس، وضد سوريا عندما اتهمتها تركيا بأنها تعد العـدة لمهاجمتها فى عام ١٩٥٧ وتقـدمت بشكواها لمجلس الأمن . هذا الى جانب ما سببه « حلف بغداد » من توتر بين الدول العربية وبين العراق تؤيده تركيـا ودول الغرب ، الأمر الذى ادى الى تصـدع الكيان العربى والى شدة كراهية الشعب العراقى لحكامه ، حتى انتهت به الحال الى قيام ثورة ١٤ يوليــة سنة ١٩٥٨ ، وهو الموعد الذى كان قد تحـدد لاجتماع مجلس « حلف بغداد » باسطنبول فى ذلك العام . وقد اطاحت ثورة العراق بحكام العـراق وبحلف بغداد فيما يخص العراق والعرب .

ز ــ ويبدو أن لعنة الاحلاف ما فتئت تلاحـق تركيا ، فقد اندلعت فيها ثورة الجيش التركى باسم جبهة الوحدة القومية برياسة « جمال جورسيل » وكان ذلك على اثر اجتماع مجلس « حلف شمـال الاطلنطى » باسطنبول فى مايو سنة ١٩٦٠ . وقـد تسلمت الثورة مقاليد الحكم فى البلاد والقت القبض على رئيس الجمهورية « جـلال بايار » ورئيس وزرائه « عدنان مندريس » وعدد من وزرائه ومئات من انصار حزبه . وقدموا للمحاكمة . فأصدرت المحكمة حكمها فى سبتمبر الماضى باعدام «مندريس» ووزيرين آخرين ، وبالسجن على رئيس الجمهورية السابق وآخرين .

وعلى الرغم من تحسن العلاقات نوعا بين تركيا وحكومة الجمهورية العربية المتحدة على اثر مبادرة الرئيس جمال عبد الناصر بالاعتراف بالحـكومة الجديدة ، فان تركيا لم تحافظ على أواصر هـذه الصداقة اذ ما لبثت أن أفصحت عن مطامعهـا وسوء نيتها نحو العرب والقومية العربية بمسارعتها الى الاعتراف بحركة الانفصال الرجعية فى سوريا ، وذلك حتى لا تقف على حدود تركيا فى الجنوب قوة مرهوبة كقوة الجمهورية العربيـة ، وحتى يكون اعتراف تركيا بحركة الانفصال ثمنا لسكوت حكومة سوريا الانفصالية عن المطالبة بسنجق اسكندرونة.

ولذلك كان رد رئيس الجمهورية العربية المتحدة حاسما وسريعا اذ قرر قطع العـلاقات مع تركيا . وبذلك عاد الجفاء من جديد بين تركيا والعرب

وما كان أحرى بتركيا الحديثة بعد ان تخلصت من عدنان مندريس صاحب سياسة حلف بغـداد ومعاداة العرب أن تحافظ على سلامة خط دفاعهـا الشرقى وصيانته ، ضد كل عدوان قد يأتيهـا من ناحية الشرق وذلك بمسالمة جيرانها العرب وعدم التدخل فى شـئون يعتبرها العـرب من صميم شئونهم الداخلية .





ومدرسة التاريخ المصرى الحديث

بقلم : الدكتور محمد انيس



حكم المنية فى البرية سارى
ما هذه الدنيا بدار قرار
بينا يرى الانسان فيها مخبرا
حتى يرى خبرا من الأخبار

فما أصدق قول الشاعر على المؤرخ ، تظل أخبار الناس وتحقيقها وتفسيرها شغله الشاغل حتى يصبح هو خبرا يتناقله الناس عند وفاته ، « وشفيق غربال » ، أو « غربال » ، كما تسميه الدوائر العلمية فى الغرب ، كان الخبر الذى رآه الناس وتحدثوا عنه صبيحة يوم الخميس التاسع عشر من أكتوبر . واجتمع وراء جثمانه رجال الفكر والقلم فى مصر ، كل منهم كان على صلة به . منهم من كان تلميذا له وحضر عليه ، أو زميلا فى المجمع اللغوى . أو فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، أو فى لجنة من لجان التاريخ أو الآثار أو الوثائق ، هكذا عاش غربال الحركة الفكرية فى مصر بكل جوانبها ، فالرجل لا يتصل بحركة دراسة التاريخ فى مصر فحسب ، بل بالحركة الفكرية المصرية بصفة عامة ، وان بقى صاحب مدرسة متميزة فى التاريخ

وغربال لم يعش الحركة الفكرية بكل أبعادها الأفقية فحسب ، بل كذلك بأبعادها الراسية . فقد ولد « شفيق غربال » فى عام ١٨٩٤ بالاسكندرية ، وتخرج فى مدرسة المعلمين الخديوية عام ١٩١٥ — ثم اوفد فى بعثة لدراسة التاريخ بجامعة « ليفربول » ، فحصل على الليسانس فى التاريخ عام ١٩١٩ ، وعاد الى مصر ليعمل مدرسا بمدرسة العباسية الثانوية بالاسكندرية ثلاث سنوات ، اوفد بعدها مرة اخرى للتحضير لدرجة الماجستير فى التاريخ الحديث بجامعة لندن ، والتحق بمدرسة الدراسات التاريخية واشرف على رسالته المؤرخ المعروف « ارنولد توينبى » — وكان وقتها مدرسا صغيرا بجامعة لندن — وحصل غربال على الماجستير فى التاريخ الحديث عام ١٩٢٤

وعاد الى مصر ليشغل منصب مدرس بمدرسة المعلمين العليا ، وفى عام ١٩٢٩ نقل الى الجامعة المصرية فى وظيفة استاذ مساعد للتاريخ الحديث، ورقى فى عام ١٩٣٦ استاذا للتاريخ الحديث ،فكان أول مصرى يتولى هذا المنصب بالجامعة خلفا للمؤرخ الانجليزى المعروف « جرانت » . وبدأ « غربال » من ثم طريقا طويلا فى خدمة الدراسات التاريخية فى مصر .

وللدراسات التاريخية الحديثةفى مصر قصةترتبط بحياة « غربال » . فقد نفر المصريون من كتابة تاريخهم الحديث حتى لا يقعوا تحت اضطهاد أسرة محمد على ، وكان « عبد الرحمن الجبرتى » امامهم شهيدا من شهداء التاريخ المصرى الحديث وكرهت أسرة محمد على من جانبها ان يشتغل المصريون بدراسة تاريخهم الحديث ، فكان أن أسلم الملك أحمد فؤاد زمام التاريخ المصرى الحديث الى مجموعة من المؤرخين الاجانب ، « هانوتو » ، «دوان»، « كرابيتس » ، « سا ماركو » ، « شارل رو » وغيرهم . ففتح لهم وثائق عابدين ونقل الوثائق الخاصة بمصر من دور الوثائق الأوربية والأمريكية ووضعها أمام هؤلاء المؤرخين الغربيين فى جانب ، ووضع امامهم فى جانب آخر المكافآت السخية جدا وطلب اليهم أن يكتبوا تاريخ مصر الحديث وبالذات تاريخ « أسماعيل » و « محمد على » . وخرجت كتب هؤلاء المؤرخين الأجانب لتملأ رفوف المكتبات ولتثبت المفاهيم التاريخية فى مصر الحديثة على نحو كان من الصعب التخلص منها ولا يزال .

وليس فى هذا القول شيء من المبالغة ، فقد ذكر لى المؤرخ الانجليزى « دودويل » ـ وكنت قد أدركته فى لندن قبل وفاته فى عام ١٩٤٦ ـ انه كتب كتابه عن « محمد على » (مؤسس مصر الحديثة) فى عام ١٩٣٥ بتكليف من الملك فؤاد وانه لم يتقاض على ذلك اكثر من خمسمائة جنيه وانه يعتبر المبلغ أقل من الجهد الذى بذله فيه .

ونحن لا نستطيع ان ننكر ما قدمته مجموعة القصر من المؤرخين الأجانب من خدمة للتاريخ المصرى الحديث ولكن يجب أن نؤكد هنا أن عملها قصد به تمجيد أسرة محمد على ، والدفاع عن اخطائها ، وتبرير تصرف حكامها ، فهى حركة تفهم باعتبارها مكملة لسياسة « فؤاد » فى احياء مركز أسرة محمد على بعد تدهورها فى نظر المصريين منذ أيام « توفيق » بالذات .

هكذا كان الموقف ، وهكذا كانت المسئولية الضخمة والمهمة الشاقة تنتظر المؤرخ المصرى الصغير العائد من بعثته من انجلترا ، مهمة انتزاع الدراسات التاريخية من يد القصر والاجانب ، وبمعنى أدق مهمة تمصير التاريخ المصرى قبل أن يعرف الناس فى مصر فكرة التمصير بما يقرب من ربع قرن .

بدأ غربال يعمل فى ذلك بعيدا عن القصر ، وفى داخل الجامعة ، فأشرف على عدد كبير من الرسائل التاريخية وكثر تلاميذه واخذوا بدورهم يحتلون مناصب التدريس فى الجامعة ، واخذ مركز الثقل فى هذه الدراسات ينتقل تدريجيا ـ ودون ضجة ـ من دوائر القصر الى الجامعة ومن أيدى الأجانب الى أيدى المصريين .

ويخيل الى ان المسئولية التاريخية التى القيت على عاتق « غربال » هى التى حددت بشكل حاسم تأليفه التاريخى من ناحية الكم . فغربال كان مقلا فى تأليفه . لأن المهمة لم تكن فى ان يخرج ثلاثة أو اربعة كتب زيادة فى تاريخ مصر الحديث ، ولكن الظروف التى وضع فيها « غربال » والتى حتمت عليه أن يقوم بعملية تمصير التاريخ المصرى تطلبت منه أن ينصرف كلية الى انشاء مدرسة كاملة فى التاريخ المصرى الحديث من المصريين ـ واذكر مرة ان محررا بجريدة الجمهورية سأله عن مؤلفاته التى يعتز بها ، فأشار الى تلامذته ، وكانوا حوله من الذين يحضرون الرسائل عليه ، وقال : **« هؤلاء هم أهم مؤلفاتى »** .

● كيف بدأت وتطورت اهتمامات غربال التاريخية؟

بدأ غربال بدراسة « محمد على » فرسالته للماجستير عن **« بداية المسالة المصرية وظهور محمد على »** (١) وهى تتناول التطورات السياسية الهامة فى مصر ابان الاحتلال الفرنسى،والفترة التى

(١) «The Beginnings of the Egyptian question and the Rise of Mehmet Ali», London 1928.
لا زالت هذه الرسالة باللغة الانجليزية لم تترجم الى العربية بعد ، مع ان « ارنولد توينبى » فى مقدمته للكتاب كان يلح فى أن تترجم الى العربية حتى تتم الافادة منها فى العالم العربى .

تلت الحملة الفرنسية ثم تولية « محمد على » حتى استقرت له الباشوية تماما فى عام ١٨١١ . وكان أبرز ما فى هذه الدراسة الربط بين التطورات الدولية وأحداث مصر فى هذه الفترة .. ولا ريب أن هذا الأفق الواسع ، والنظرة الى أحداث مصر فى ضوء العلاقات الدولية هى التى تميز دراسة « غربال » عما كتبه مثلا « **عبد الرحمن الرافعى** » فى كتابه « **الحملة الفرنسية** » وفى كتابه « **محمد على الكبير** » . وأغلب الظن أن «غربال» كان متأثرا فى هذا الاتجاه « بأرنولد توينبى » الذى يحتل الآن منصب مدير معهد الشئون الدولية Chatham House بلندن .

وتظل هذه الفترة بالذات ، مطلع القرن التاسع عشر ، محور اهتمام « غربال » . ففى الثلاثينات كتب غربال كتابه « **الجنرال يعقوب والفارس لاسكارس** » (١٩٣٢) ونشر فى هذا الكتاب قصة مشروع الاستقلال الذى حمله معه « يعقوب حنا » بعد خروج الفرنسيين من مصر ، ليفاوض الدول الأوربية عليه . وفى الثلاثينات أيضا نشر « غربال » مقاله : « **مصر عند مفرق الطرق ــ رسالة حسين افندى الروزنامجى** »

« مجلة كلية الاداب مايو ١٩٣٦ » وهو مخطوط يتناول مجموعة الاسئلة التى وجهها « ستيف » مدير الادارة المالية فى عهد الحملة الفرنسية الى « حسين افندى الروزنامجى » احد افندية الروزنامة فى مصر ، واجابات « حسين أفندى » على هذه الاسئلة ــ واثبت « غربال » بهذا البحث أنه محقق للمخطوطات العربية من الدرجة الأولى (١)

هكذا بدأ « غربال » وظل فترة طويلة من حياته العلمية شديد الاهتمام بتلك الفترة الصاخبة من

(١) اعلم أن غربال كان قد فرغ منذ وقت بعيد « ١٩٥٢ » من تحقيق مخطوط « **عبد الرحمن الجبرتى** » المسمى « **مظهر التقديس بذهاب دولة الفرنسيس** » تحقيقا علميا معدا للنشر . ولا أعلم سببا لعدم نشره حتى الآن . وانا نأمل أن يكون هذا المخطوط المحقق فى مقدمة ما ينشر من كتابات « غربال » وأبحاثه غير المنشورة .



« شفيق غربال » يتوسط طلبة الدراسات العليا بجامعة القاهرة والى يمينه الدكتور محمد أحمد خلف الله

تطور المجتمع المصرى والمجتمع الاسلامى بصفةعامة أى مطالع القرن التاسع عشر ، وهى الحقبة التى شاهدت اتصال المجتمع العربى بالمجتمعات الأوربية والحضارات الأوربية والاستعمار الأوربى وانعكاسات هذا الاتصال على تطور المجتمع المصرى خاصة والمجتمع الاسلامى عامة . وظل القرن التاسع عشر محور اهتمام « غربال » ، واليه وجه رسائل طلابه ، « التعليم فى عصر محمد على » ، « الزراعة فى عصر محمد على » ، « المطبعة الاميرية فى عصر محمد على » ، وغيرها .

ويبدو أن وجهة نظر « غربال » تنحصر فى أن مصر شهدت حركة نهضة منذ مطالع القرن التاسع عشر ، لعب فيها محمد على الدور الرئيسى ، وأن هذه النهضة هى بداية تكوين مصر الحديثة ، بداية تكوينها كدولة ، بداية الحركة الفكرية الحديثة بها وبداية متاعبها الخارجية والداخلية ، وانه مهما قيل فى شأن الأخطاء التى حدثت ، فهى نهضة وهى نهضة مصرية . واذا شئت توضيحا لفهم « غربال » لهذه المسألة فخير دراسة لذلك كتابه ((**محمد على**)) من سلسلة « أعلام الاسلام » فهذا الكتاب على صغره يحمل خلاصة تفكير « غربال » حول الموضوع . وغربال حتى هذه المرحلة يتبنى الفكرة الاسلامية من جانب والفكرة المصرية من جانب آخر ، ويشتد الخلط او الربط بينهما على نحو ما نشهد عنه الكثير من المفكرين فى مصر فى القرن التاسع عشر وأوائل العشرين ، فحركة النهضة التى شاهدتها مصر عند مطالع القرن التاسع عشر لا تفهم — من وجهة نظر « غربال » — الا فى اطار حركة النهضة الاسلامية العامة . ويشرح رأيه فيقول :

« مما ذاع بيننا نقلا عن المصطلح الفرنجي تقييد استعمال كلمة اسلامى ، فكما أن العلماء الاوربيين لا يستخدمون فى دراساتهم التاريخية الوصف نصرانى الا على الأزمنة السابقة للعصور الحديثة والمعاصرة ، أولا يطلقونه الا على ما يتصل بالعقائد ، فانا ايضا أخذنا عنهم تحديد طور اسلامى داخل أطوار نمو الامم الاسلامية — هذا الاستعمال الفرنجي له ما يبرره عندهم ، هو نتيجة الفصل بين ما سموه السياسة وما سموه الدين . أما عندنا ، فما وجه تبريره ، وما مقياس الاسلامية ؟ أهو وقوع الشيء فى عصر سابق للقرن الثالث عشر أو الرابع الهجرى مثلا ؟ أو أن المؤثر الفلانى فى حياة المسلمين كان مصدره اوروبيا معاصرا ؟ انا نعلم جميعا ان الحضارة الاسلامية التاريخية كانت مزيجا من عناصر متباينة شرقية وغربية . فليس من سبب معقول لاستبعاد الوصف اسلامى عن الحياة الفكرية للمسلمين فى دور تأثرها بفلسفة « ديكارت » أو « سبنسر » بينما لا تجردها من هذا الوصف فى دور تأثرها بفلسفة «أفلاطون» أو «ارسطاليس» . مثل ذلك يقال عن الحكومة الاسلامية لا يمنعنا تأثرها بنظم الساسانيين أو الروم من أن نحتفظ لها باسلاميتها ، بينما ننزع عنها ذلك عندما يكون التأثير — كما هو الآن — مصدره الثورة الفرنسية أو البرلمانية الانجليزية . والواقع اننا لا نستطيع بحال ان نعتبر الحضارة الاسلامية أمرا طواه الزمان كما طوى حضارة الفراعنة طيا تاما ، وأن التطور الاسلامى قد توقف عند حد معين بل — على العكس — نعتبره مستمرا متصل الادوار »

وهذه النظرة بالذات هى التى جعلت من «غربال» باحثا ممتازا فى تاريخ المجتمعات الاسلامية فى العصور الوسطى . فهو يرى انه لا يمكن فهم المجتمعات الاسلامية الحديثة الا بفهم أصولها وتركيبها السابق على الأزمنة الحديثة . وميزت غربال دون ادنى شك على كل الدارسين للتاريخ الحديث بهذه الميزة ، وجعلته فى موقف المفلسف والمؤرخ للتطور الحضارى للمجتمعات الاسلامية (1) .

فى عام ١٩٤٠ نقل « غربال » من جامعة القاهرة (جامعة فؤاد سابقا) ليبدأ مرحلة جديدة فى

---

1 — للاستاذ غربال احاديث كان يلقيها كل خميس من اذاعة الجمهورية العربية المتحدة بالقاهرة فى موضوعات التاريخ الاسلامى ، ولعل بعض تلامذته يقومون على نشرها قريبا .

كفاحه فى خدمة التعليم والتربية فى مصر ، وهى خدمة قومية جليلة لا تقل أهمية ـ ان لم تزد ـ عما قدمه من خدمات فى تاريخ مصر الحديث ، وظل بوزارة التربية والتعليم ، كوكيل مساعد ثم مستشار فنى ثم وكيل دائم فى هذه الوزارة حتى احالته الى المعاش فى عام ١٩٥٤

وتلامذة « غربال » ـ وكنت واحدا منهم ـ يضيقون بهذه المرحلة من حياة غربال ويودون لو بقى « غربال » فى الجامعة . فهذه الفترة قد أبعدت « غربال » نسبيا عن دراساته التاريخية ، وهى الفترة التى لقى فيها بسبب آرائه حول مستقبل او سياسة التعليم فى مصر اضطهادا من بعض الحكومات الحزبية . ولكن النظرة العميقة فى تطور اتجاهات « غربال » الفكرية تحتم علينا أن نعيد النظر فى هذا الرأى . فغربال أولا دخل ميدانا أسهم فيه نحو خدمة قضية قومية هامة ، وهى قضية التعليم فى مصر . وفى هذه الفترة ايضا قدم « غربال » للدراسات التاريخية خدمات جليلة فهو الذى أنشأ **« متحف الحضارة »** المصرى «١٩٤٩» وهو من أعظم مآثرنا ، وفى هذه الفترة ايضا اسس الجمعية الملكية للدراسات التاريخية (١٩٤٧) وهى الجمعية المصرية الوحيدة التى اظهرت جدية البحث التاريخى فى مصر ، سواء فى مجلتها نصف السنوية أو فى مطبوعاتها الأخرى . غير ان أهم أثر لهذه الفترة فى حياة « غربال » هو انه لمس فى وزارة المعارف عن قرب مشاكل المجتمع المصرى والحياة المصرية بشكل عام . فخرج غربال عن عزلته الأكاديمية بشكل واضح وجذبته القضية المصرية جذبا عنيفا ، واكاد اجزم بأنها نقلت « غربال » الى مرحلة جديدة فى تطوره الفكرى ، وهى المرحلة المصرية الوطنية ، وابرز علامة فى ذلك التطور كتابه **« تاريخ المفاوضات المصرية ـ البريطانية »** يقول فى مقدمته :

« وانبه القارىء من جديد الى انى كتبت هذه الفصول فى الاصل لنفسى ، وانى كتبتها محاولة منى لتنظيم تفكيرى وبناء أحكامى على الفهم الصحيح .. فكتابتى كتابة مواطن مصرى يريد أن يكون مواطنا خيرا مما هو ، واقدر على الحكم والتمييز ـ وحينما أتيحت لى فرصة نشر هذه الفصول رحبت بذلك ، أملا منى فى أن يجد فيها غيرى من المصريين ما وجدت من تنظيم المعلومات وتهذيب الفكر ، وجعل المتفرقات كلا متصلا»

والدراسة « غربال » لتاريخ المفاوضات معنى هام فى تطور اهتماماته التاريخية ، فهى المحاولة الأولى من جانبه للكتابة فى تاريخ الحركة الوطنية المصرية ، وهى علامة بارزة على بداية اهتمام « غربال » بتاريخ القضايا المعاصرة بعد أن كان القرن التاسع عشر وحده يحتل مكان الصدارة من هذا الاهتمام . وهذه الدراسة ترشح «غربال» للدخول فى مرحلة ثالثة وأخيرة من اهتماماته التاريخية وهى مرحلة التاريخ العربى المعاصر أو المشاكل التاريخية العربية المعاصرة . فقد تولى « غربال » فى عام ١٩٥٥ « بعد احالته الى المعاش بسنة » . منصب مدير **«معهد الدراسات العربية العالية»** التابع لجامعة الدول العربية ، فبعث فى المعهد الحركة والنشاط وتعرفت عليه الهيئات العلمية والجامعية ولم يكن الكثيرون يعرفون قبل « غربال » أن هناك معهدا بهذا الاسم ، وركز الدراسة فيه نحو المشاكل والقضايا العربية المعاصرة . واخذ يشرف على عدد كبير من رسائل التاريخ فى المعهد التى تتناول تاريخ الامة العربية الحديث والمعاصر (العرب والترك ١٩٠٨ ـ ١٩١٦) ، (تاريخ الوحدة العربية حتى ١٩٤٥) ، (المسألة المراكشية ١٩٠٢ ـ ١٩١٢) ، (اليمن على عهد الامام يحيى ١٩١١ ـ ١٩٤٨) وغيرها ـ ثم كتب « غربال » آخر كتبه **(العوامل التاريخية فى بناء الأمة العربية ـ ١٩٦١)**

وكتاب « العوامل التاريخية فى بناء الأمة العربية » ليس بحثا تاريخيا عريضا بالمعنى المفهوم

ولكنه ، تخطيط للتركيب التاريخى الحديث للامة العربية ، او هو كما وصفه « غربال » منهج مفصل للعوامل التاريخية فى بناء الأمة العربيـــة . وهذه العوامل هى :

أولا ــ الأثر العثمانى فى الأمة العربية

ثانيا ــ الغزو الأوروبى وأثره فى الأمة العربية

ثالثا ــ التطور الداخلى للامة العربية .

فاذا تساءلنا عن فلسفة « غربال » التاريخيـة وجب هنا أن نفصل بين أمرين :

أولا ــ أسلوبه فى معالجة الموضوع التـــاريخى

ثانيا ــ تفسيره لتطور التاريخ .

فقد عرف عن غربال انه من الذين يميلـون الى تجنب التفاصيل وسرد الحوادث ويلجأ الى التحليل والتعمق والوضوح . وقد عبر « **منصور فهمى** » فى خطابه الذى قدم به « غربال » عضوا فى المجمع اللغوى (٤ نوفمبر ١٩٥٧) عن هذه الخاصـــية بالذات بقوله :

واما من جهة العقل فان ابرز ما يتميز به ذهنه الذكى غنى بشتى المعلومات وقدرة على التركيز والتلخيص وعلى التركيب والتحليل . الى جنوح للتعميق المتوغل ، وشخوص الى الواقعية الساطعة الى دقة ناعمة فى النقد والملام » .

و « غربال » صريح فى كتاباته ، فهو يعرف أين يقف من الحوادث . لا يتعب قارئه فى التعرف على حقيقة موقفه ، ولكنه مقنع ، فالحجج التى يقدمها عند مناقشته لاحدى المسائل التاريخية تؤكد لمن يقراها ــ وان اختلف معه فى الراى ــ ان كاتبهـــا يؤمن حقا بما يكتب . والتاريخ عند غربال لا يعدو أن يكون محاولة للاجابة عن بعض المشاكل ، لذلك كانت طريقته فى المعالجة هى تحديد المشـــكلة بأصولها وأبعادها ثم محاولة وضع التفســـيرات لهـــا .

هذا عن أسلوبه فى معالجة التاريخ ، ولكن هل يمكن ان يوضع « غربال » فى اطار احدى المدارس التاريخية المعروفة ؟ لقد ذكر الاستاذ « **عباس محمود العقاد** » فى كلمته القيمة « **شفيق غربال فى ذمة التاريخ** » :

« ان شعاره « اى غربال » المطبوع فى التربية والتاريخ .. الاستقلال ، ونعنى بشعاره المطبوع انه الشعار الذى يميل اليه بفطرته ومزاجه ، وان لم يعلنه .. وكان من مبدئه المستقل فى التاريخ أنه كان على اجلاله لاستاذه العلامة « توينبى » قلمـا يتقيد بنظراته العامة الى عوامل التاريخ الانسانى وغاياتـــه وعوارض القوة والضعف فى أمم الماضى وجماعاته ، بل كان له وصفه لكل حادث من الحوادث الكبرى على حدة »

ولكن الحقيقة أن استقلال « غربال » لا ينسحب على تفكيــــره التاريخى ، وانمـــا ينسحب على مسلكه العام ، فلم يكن « غربال » حزبيا فى يوم من الأيام ، ولم يتملق السراى رغم اعجابه بمحمد على ــ وما أسهل ما كان ذلك عليه ــ وقد وصفه الأستاذ « **منصور فهمى** » وصفا دقيقـا فى هذه الناحية بقوله :

« فأما من جهة الوجدانية فان له وجدانا حساسا رقيقـا تمتزج به نزعات الواجب مع نزعات الكرامة والكرم بسمات التواضع وبالتزام العدل وبالتوق الى المثالية الرفيعة »

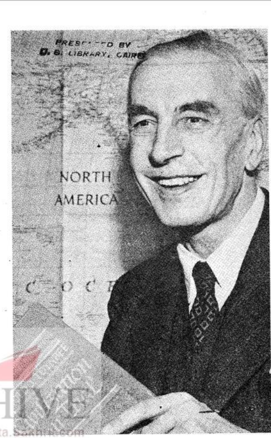
هذا هو استقلال « غربال » فى مسلكه وموقفه العام ، ولكن ذلك لا يمنعنا من أن نضع « غربـال » على الأقل فى الاطار العام من احـــد الاتجاهات التاريخية . ومن المؤكد أن «غربال» لم يؤمن بالمدرسة المادية فى تفسير التاريخ . وان كان لا يتجاهـــل أهمية العامل المادى فى هذا التفسير . والأرجح أن « غربال ، كما نراه من خلال كتاباته ، أكثر ميلا الى أهمية الفرد ودوره فى تكوين التاريـــخ ، فالذى يلعب الدور الرئيسى فى التاريخ شخصية معينة أو مجموعة من الأشخاص المكونة لطبقة متميـــزة فى ناحية او اخرى . قد تتميز سياسيا او اقتصاديا أو فــكريا .

لقد مات مؤسس المدرسة المصرية فى التاريخ الحديث بعد أن أتم مهمته وفق امكانياته وطبيعـة الظروف التى عاش فيها ، فهل يستطيع طلبته ان يكملوا الرسالة التى كتب أستاذهم أهم فصولهـا ، وهل يستطيعون أن يطوروا رسالته ومدرسته وفق امكانياتهم وآفاقهم الجديدة ؟ لقد شغف « غربال » بفكرة استاذه « ارنولد توينبى » فى تفسير بعض مشاكل التاريخ ، فكرة التحدى والاستجابة
(challenge and response)
وامام تلامذة غربال تحد فهل يستجيبون اليه ؟



فلسفة التاريخ عند توينبي

بقلم : فؤاد محمد شبل



وجهت جامعة القاهرة الدعوة للمؤرخ الانجليزى الكبير « أرنولد توينبى » لالقاء عدد من المحاضرات على طلابها .. وقد قبل المؤرخ العالمى الدعوة ، وسيصل الى القاهرة فى الشهر القادم ليحاضر فى جامعتها ولقد عرف جميع المواطنين فى الجمهورية العربية المتحدة هذا العالم الكبير بعد الذى قاله فى المناظرة التى أجراها فى كندا مع سفير اسرائيل هناك ، ووصف فيها ما فعله الصهيونيون بعرب فلسطين بأنه عمل بالغ الهمجية والوحشية .

وبهذه المناسبة يسر « المجلة » أن تقدم دراسة عن فلسفة توينبى التاريخية ومقالا مترجما عنه يوضح فيه رأيه العميق فى التربية ، مستعينا بمعلوماته الدقيقة عن طبيعة الحضارات القديمة والحديثة ودور التربية فى نشأة كل منها ، والمقال هو الفصل الاخير من كتابه « التربية على ضوء التاريخ » .

أمضى العلامة « أرنولد توينبى » أربعين عاما فى تأليف موسوعته العظيمة عن فلسفة التاريخ ، اذ بدأها عام ١٩٢١ ، وانتهى منها عام ١٩٦١

نشر توينبى عام ١٩٣٤ الأجزاء الثلاثة الأولى ، واتبعها عام ١٩٣٩ بالأجزاء الثلاثة التالية . ثم نشر عام ١٩٥٤ الأجزاء الأربعة الباقيــة . وكان اغلب الظن أن تنتهى دراسته عند هذا القدر ، لولا توالى التعليقات والانتقادات ، فحفزته الى اصدار الجـزء الحادىعشر ويضم خرائط تاريخية . ثمنشر الجزء الثانى عشر عام ١٩٦١ ، يرد فيه على نقاده ويوضح الكثير من النقاط التى غابت عليهم ، كما يصــحح طائفة من الاراء التى وردت فى أجزاء مؤلفه الماضية على ضوء الكشوف الأثرية الحديثة .

وليست الدراسة التاريخية الواضحة المعالــم عند « توينبى » ، هى الأمم أو العصور ، لكنهــا المجتمعات ، أو بالأحرى الحضارات . وقد قسمها الى احدى وعشرين حضارة لم يتبق منها ســوى خمس هى : المسيحية الغربية ، المســـيحية الارثوذكسية ، الهندية ، الشرقية القصـــوى . وتضاف اليها مخلفات المجتمعات المتحجـــرة غير المعينة الشخصية مثل اليهود والبارسيين .

لكن الحضارات الخمس القائمـــة فى الوقت الحاضر ، تنتسب الى حضارات أقدم منهـا ، من ذلك :

اتصال حضارتى المسيحية الغربية والمســيحية الارثوذكسية بصلة البنوة بالمجتمـع الهيلينى « اى اليونانى » الذى ينتسب بدوره الى المجتمع المينووى « مركز جزيرة كريت » .

واذا تتبعنا المجتمع الاسلامى الى اصوله ، نجده ثمرة اندماج مجتمعين كانا متميزين فى الأصـــل هما الايرانى والعربى . وباقتفاء اثر هذين المجتمعين نجد وراءه مجتمعا مندرسا يدعى المجتمع السورى ، الذى تفرع بدوره عن المجتمع السومرى .

ومثل هذا ، يقــال عن المجتمعـــات « اى الحضارات » الأخرى .

ويرى « توينبى » أن للاحداث التاريخية جانبين: مادى وروحانى . وهنـــا يفترق عن غيـره من المؤرخين الذين يقتصرون اما على ســـرد الأحداث التاريخية دون استقصاء دوافعها ، واما يفسرونهــا تفسيرا ماديا مثلما يفعل فلاسفة الاشتراكية الذين ابتكروا فلسفة المادية التاريخية . ومــــدار هذه الفلسفة تفسير الأحداث التاريخية ، وسير الأجيال من حروب ومجاعات وقيام دول وفنائها ونشــوء عروش وسقوطها ، تفسيرا مستندا الى العوامـــل الاقتصادية . فكان أن جرتهم هذه النظرة فى تفسير التاريخ ، الى استخلاص مبدأ الصراع الطبقى الذى يعتبرونه نذير الثورة الاجتماعية .

وعلى أساس الناحيتين المادية والروحانية يعرض « توينبى » لبدايات الحضارات وارتقائها وانهيارهـا .. الخ .

١ ـ بدايات الحضارات

لا يقبل المؤلف الفكرةالقائلة بوجود حضارةواحدة هى الحضارة الغربية ، كما يدحض نظرية استطارة الحضارة القائلة بأن مصر هى أصل جميع الحضارات وعنده أن من بين المجتمعات الحضارية الواحـــدة والعشرين ثمة خمس عشرة حضـــارة تتصل بصلة البنوة بحضارات سابقة . لكن ثمة ستة مجتمعـات فقط قد انبعثت مباشرة من الحياة البدائية ، تلـك هى :

المصرية ـ السومرية ـ المينووية ـ الصـينية ـ المايانية ـ الانديانية ، « والأخيرتان نشأتا بأمريـكا الجنوبية » .

ولا يمكن أن يعزى قيام الحضارات الى صـفات معينة فى جنس من الأجناس ، اذ لا يمكن ان يرتبط التفوق الروحى والذهنى بلون البشرة . فالواقع ان جميع الأجناس ـ عدا الجنسالأسود ـ قد أسهمت فى انبعاث الحضارة .

وتتداعى بالمثل النظرية القائلة بأن توافر ميـزات خاصة فى بيئة ، يكفل انبعاث الحضارة فيها . فهل تعتبر ـ مثلا ـ البيئة الخاصةالتىأتاحها النيل لمصر ميزة ايجابية ، اليها وحدها يعزى بدء الحضـــارة المصرية ؟ هنا تصمد النظرية للاختبار فى منطقــة مجاورة تتوافر فيها الشروط المطلوبة ، تلــك هى المنطقة الدنيا من وادى الدجلة والفرات . اذ نجـد ظروفا طبيعية مماثلة ومجتمعا مماثلا هو المجتمـــع السومرى . لكن النظرية تنهار فى واد أصغر وان كان مشابها ، هو وادى الأردن الذى لم يكن يوما ما مركزا لاية حضارة . ولعلها تنهار كذلك فى وادى «السند» كما تنهار تماما فى وادى نهر « نيوجراندى » ووادى نهر « كلورادر » .

وبالأحرى ، لا يمكن اعتبار البيئة هى العامل الايجابى الذى جلب الحضارات الى الوجود ، وان كانت بلا ريب عاملا عظيما له خطره فى التشكيل الثقافى . اذ لا يزال هناك عامل لايمكن تحديده ، هو على ما يظهر سيكلوجى فى طبيعته ، وهو اعظم عوامل انبعاث الحضارات اهمية واشدها ارتباطا بالقضاء والقدر .

هنا يلتجىء « توينبى » الى استعراض الأساطير الكبرى التى أودعها الجنس البشرى حكمته ، كما يلتجىء الى الأديان ، فاستخلص فكرة مدارها ان الانسان قد حقق الحضارة ، لا نتيجة لمواهب بيولوجية عليها « اى التفوق العنصرى » ، او ثمرة بيئة جغرافية ، ولكنه حققها استجابة لتحدى موقف ذى صعوبة خاصة ، استثاره الانسان لبذل جهد ما لم يبذله من قبل . وأبرز مثال يطالعنا فى هذا الشأن انبعاث الحضارة المصرية . فلقد كان السهب الافراسى « الصحراء الكبرى والصحراء العربية » قبل فجر الحضارة ، أرض رعى عامرة بالمياه ، وطالع الجفاف الطويل الأمد المتتالى هذه المراعى ، فجابه سكانها بتحد ، استجابوا له بطرائق مختلفة :

تمسك البعض بأرضهم وغيروا عاداتهم، فابتكروا نمط الحياة البدوية .

ونقل اخرون مواطنهم صوب الجنوب الى المناطق الاستوائية ، متتبعين أثر المراعى المرتادة . فاحتفظوا من ثم بطريقة حياتهم البدائية التى لا يزالون يعيشونها حتى الان ، وهم القبائل النيلية « الشيلوك والدنكا والنوير » .

وآخرون ولجوا مستنقعات دلتا النيل وغاباتها ، فجابهوا بذلك التحدى الذى تمثله . وعملوا على تجفيفها . فكان أن اقاموا الحضارة المصرية .

وبالأحرى ، يكمن تفسير بدايات الحضارات فى الفرض القائل بأن الأحوال الصعبة ـ اكثر من السهلة ـ هى التى تولد هذه الأعمال المجيدة . ولا تقتصر هذه الفكرة على البيئة المادية ، بل تجاوزها الى البيئة البشرية . ونجد البيئة المبتدعة فى كل حالة هى التى لقيت صعوبات مادية او بشرية . فالأرض البكر تبرز استجابات أشد حيوية ، عن الأرض التى سبق اقتحامها بالفعل وشغلها مقيمون متحضرون ، فيسروا المعيشة فيها . كما ان الهزيمة الساحقة الفجائية ، كفيلة باستثارة الجانب المهزوم لترتيب نظام داره ، والاستعداد لتحقيق استجابة منتصرة . ويبدى استقراء التاريخ ان الشعوب التى تشغل مواقع حدود وتتعرض لعدوان متصل ، تظهر استطالة أشد اشراقا من جيرانها اصحاب المواقع المحمية . وتستجيب ـ بصفة عامة ـ الشعوب والطوائف التى اصابتها النقم ، لتحدى الحرمان من المشاركة فى فرص ومزايا معينة ، بابراز طاقة استثنائية واظهار أهلية غير عادية فى الاتجاهات المفتوحة أمامها ـ ومثلها فى هذا الشأن ، مثل الأعمى الذى تقوى لديه حاسة السمع ، قوة خارقة .

٢ ـ ارتقاء الحضارات

يحدث الارتقاء وقتما تصبح الاستجابة لتحد معين لا ناجحة فى نفسها فحسب ، لكنها تستثير تحديا اضافيا ، يقابل باستجابة ناجحة .

فكيف يتأتى قياس مثل هذا الارتقاء ؟

هل يقاس وفقا لسيطرة متزايدة على بيئة المجتمع الخارجية ؟

يجيب « توينبى » عن هذين السؤالين بأن ثمة نوعين من السيطرة المتزايدة :

الأول ـ سيطرة على البيئة البشرية . وتتخذ عادة شكل غزو الشعوب المجاورة .

الثانى ـ سيطرة على البيئة المادية ، تتكشف عن تحسينات فى الأسلوب التكنولوجى المادى .

بيد أنه لا يعتبر التوسع السياسى والحربى أو تحسين الأسلوب الفنى قاعدة مناسبة تكفل قياس الارتقاء الحقيقى للمجتمع . فان التوسع الحربى هو عادة ، مظهر نزعة حربية ، تعتبر بدورها قرينة على تدهور المجتمع ، لا ارتقائه .

ولا تبدى التحسينات التكنولوجية سواء أكانت زراعية أم صناعية ، سوى ارتباط قليل ـ أو لا شىء البتة ـ بينها وبين الارتقاء الصحيح . وحقا ، فقد يرتقى تماما الأسلوب الفنى فى حين يكون التحضر الفعلى فى مرحلة انحطاط . والعكس بالعكس .

أما قوام الارتقاء الحقيقى ، فهى عملية يطلق عليها توينبى كلمة « التسامى » . ويعنى بها التغلب على الحواجز المادية . وتعمل عملية « التسامى » على اطلاق طاقات المجتمع من عقالها ، لتستجيب

للتحديات التي تبدو بعد ذلك داخل النفس ، اكثر منها خارجها . اى انها روحانية الطابع اعظم منها ماديته . .

ولكن ما هى علاقة المجتمع بالفرد فى ظل عملية الارتقاء التى انتهى المؤلف الى تقرير أن « التسامى » أساسها ؟

ثمة رايان شائعان : يجعل احدهما من المجتمع ، مجرد حشد من ذرات ، هى الأفراد ، ويعتبر الآخر المجتمع ، كائنا حيا ، وما الأفراد الا اجزاء منه ، لا يدركون الا اعضاء او « خلايا » فى المجتمع الذى ينتسبون اليه .

وهذا ما لا يرضى عنه « توينبى » . فان المجتمع عنده نظام للعلاقات بين الأفراد ، ولا يتأتى للكائنات البشرية أن تحقق وجودها الحقيقى الا بتفاعلها مع رفاقها . وهنا يكون المجتمع ميدان عدد من الكائنات البشرية . على أن الافراد هم « مصدر الفعل » ، ذلك لأن جميع أسباب الارتقاء تنبعث عن افراد مبدعين او اقليات صغيرة مبدعة قوامها الأفراد . ويتكون عملهم من جزءين :

الأول ــ تحقيق الهامهم او كشفهم ، مهما يكن من أمره .

الثانى ــ هداية المجتمع الذى ينتمون اليه ، الى سبيل الحياة الجديد هذا .

ويتأتى ــ من الناحية النظرية ــ حدوث هذه الهداية بطريق أو بآخر .

اما بتعريض الجميع للتجربة الواقعية التى حولت الأفراد الى مبدعين .

واما تقليد الناس لمظاهر الهداية الخارجية . وبعبارة أخرى الهداية ، بفضل المحاكاة .

ويعتبر الطريق الأخير ــ من الناحية العملية ــ مجال الاختبار الوحيد المفتوح امام جميع الأفراد ، خلا اقلية بسيطة من الجنس البشرى . وان المحاكاة هى « طريق مختصر » لكنه طريق فى وسع عامة الناس جميعا سلوكه اثر زعمائهم ، ليصلوا الى مرتبة الارتقاء .

وظاهر أن الارتقاء ــ وفقا لما سبق ــ يتضمن تمايزا بين أفراد المجتمع الذى يسير فى مرحلة النمو اذ ستبرز بعض الأجزاء استجابة ناجحة فى كل مرحلة . وسينجح بعضها فى تتبع خطاها بفضل المحاكاة ، وسيفشل بعضها فى تحقيق الأصالة او المحاكاة على السواء ، ومن ثم تتهاوى . وسيكون ثمة كذلك تمايز بين مصائر المجتمعات . فواضح ان للمجتمعات المختلفة سمات مختلفة ، اذ يتفوق بعضها فى الفن ، والبعض فى الدين ، والآخر فى الابتكارات الصناعية . بيد ان غايات الحضارات تتماثل فى جوهرها ، مثلها مثل البذور من نوع واحد ، فلكل حبة مصيرها ، لكن يبذرها جميعها « باذر » واحد ، ليجنى المحصول نفسه .

٣ ــ انهيار الحضارات

لم يتبق من الحضارات الواحدة والعشرين التى ظهرت فى الوجود ، سوى خمس حضارات . وبالتالى انهارت ست عشرة حضارة . فما هى أسباب انهيارها ؟

يمكن اجمال طبيعة الانهيار الحضارى ، وفقا لآراء « توينبى » فى ثلاث نقاط :

الأولى ــ اخفاق الطاقة الابداعية فى الأقلية المبدعة . وعندئذ تتحول تلك الأقلية التى كانت تفتتن بها الأغلبية فتحاكيها ، فتسير فى طريق الارتقاء بفضل هذه المحاكاة ، نعم تتحول الى اقلية مسيطرة .

الثانية ــ ترد أغلبية المجتمع على طغيان اقليته ، بسحبها ولاءها والعدول عن محاكاتها .

الثالثة ــ يستتبع فقدان الثقة بين أقلية المجتمع الحاكمة وأغلبيته المحكومة ، ضياع وحدة المجتمع الاجتماعية ، فانهياره .

ويخالف توينبى فى رايه هذا آراء من سبقه من المفكرين :

١ ــ راى بعض المفكرين القدامى ، ان انهيار الحضارة مبعثه « تشيخ الكون » . لكن علماء الطبيعة المحدثين ، ابعدوا عصر « التشيخ الكونى » الى مستقبل قصى لا يسهل تصوره ، وهذا يعنى انتفاء تأثيره على الحضارات سواء فى الماضى او فى الحاضر .

٢ ــ اعتنق « سبنلجر » وغيره فكرة أن المجتمعات كائنات لها صفات التحول الطبيعى من الشباب والنضوج الى الاضمحلال ، مثلها فى ذلك مثل

المخلوقات الحية . لكن المجتمع ليس كائنا من هذا النوع .

٣ ــ نادى آخرون بوجود شيء حتمي من شأنه تعويق سير الوراثة ، الأمر الذى يؤثر تأثيرا سيئا فى الحضارة وفى الطبيعة البشرية ، وانه بعد انقضاء فترة من التحضر لا يتيسر انعاش الجنس الا بفضل مزج « دم جديد همجى » . ويعنى هذا تسامى جنس معين على غيره من الأجناس البشرية . وهذا يجافى المنطق والعلم على السواء .

٤ ــ ابدى أفلاطون فى كتابه « تيمايوس » فكرة مدارها أن التاريخ يكرر نفسه ، أى ان التاريخ أجدر بصفة عامة أن يكون « اعادة احداث » أكثر منه ايراد سير . وهذا غير منطقى .

٥ ــ ثمة قول يعزو انهيار الحضارات الى اضمحلال العمل الفنى الفذ ، أو يعزوه الى عدوان يشن على الحضارات . بيد أن التاريخ يبين أن الاضمحلال هو نتيجة انهيار الحضارة لا سببا له .

٤ ــ تحلل الحضارات

يرى الدكتور « توينبى » أن الحضارة تصاب بالتحلل « أو ما يطلق عليه التحجر » واورد طائفة من الامثلة فى الجزء الخامس من موسوعته . وابرز تلك الأمثلة ، الحضارة المصرية . فانه بعد انهيار المجتمع المصرى تحت العبء الجسيم الذى فرضه عليه بناة الأهرام ، وبعد اجتياز مراحل الانحلال الثلاث أى : عصر اضطرابات ، دولة عالمية ، فراغ ، نجد هذا المجتمع المشرف على الموت بشكل واضح يرتحل بغتة ــ عكس المنتظر ــ فى اللحظة التى كان يستكمل خلالها سير حياته . بيد أن المجتمع المصرى أبى عند هذه اللحظة أن يموت ، ومضى يضاعف فترة حياته . واذا ما حسبنا مقياس زمن المجتمع المصرى لحظة رد فعله الاستثارى ضد الغزاة الهكسوس فى ابان الربع الأول من القرن السادس عشر قبل الميلاد ، حتى طمس آخر معالم الثقافة المصرية فى القرن الخامس الميلادى ، نجد أن فترة الألفى سنة هذه ، تبلغ استدامتها مجموع طول ميلاد المجتمع المصرى مع ارتقائه وانهياره والجانب الأعظم من فترة انحلاله . وتحسب هذه الفترات مجتمعة ، من تاريخ اعادة توكيد المجتمع المصرى نفسه فى ابان القرن السادس عشر قبل الميلاد حتى انبعاثه لأول مرة فوق المستوى البدائى فى تاريخ ما غير معروف خلال الألف الرابعة قبل الميلاد .. بيد ان حياة المجتمع المصرى فى غضون النصف الثانية من بقائه ، كانت نوعا من « الموت فى الحياة » وفى خلال هاتين الألفى سنة اللتين تعتبران زائدتين عن القدر فى حياة المجتمع المصرى ، اخذت حضارته التى حفلت حياتها الجارية بالحركة والمعنى ، تتباطأ فى فتور وتعطل . وفى الواقع عاش المجتمع المصرى بفضل صيرورته متحجرا .

ويعتبر الدكتور « توينبى » ميزان التحلل الحضارى فى انقسام الجسم الاجتماعى الى كسور ثلاثة : اقلية مسيطرة ــ بروليتاريا داخلية ــ بروليتاريا خارجية .

فأما الأقلية المسيطرة ، فانها تلك الطبقة المبدعة التى كانت أغلبية المجتمع تقتدى بها وتحاكيها وتقتفى أثرها فى طريق الارتقاء ، لكنها تحولت الى أقلية مسيطرة بعدما فقدت طاقتها الابداعية . وأما « البروليتاريا » الداخلية فانها الجماهير التى باتت تحكمها الاقلية المسيطرة . وأما البروليتاريا الخارجية فانها الشعوب التى تحيط بالدولة والتى تتربص بها وتسعى الى الانقضاض عليها أن ألم بها ضعف ، وتنشىء مكان المجتمع القديم مجتمعا حديثا .

ولكل جزء من اجزاء المجتمع وظيفته :

١ ــ تنشىء الأقلية المسيطرة دولة عالمية

٢ ــ تستجيب « البروليتاريا » الداخلية الى نداء الروح فتعتنق ديانة عالمية .

٣ ــ تؤلف « البروليتاريا » الخارجية عصابات حربية بربرية ، تبتكر اشعار الملاحم مثل « الالياذة » و « الأودسة » التى تعزى الى هوميروس

٥ ــ مستقبل الحضارة الغربية

اسفرت ابحاث الدكتور « توينبى » عن انهيار الحضارات وتحللها ، عن ان السبب فى كل حالة ، نوع من الاخفاق فى تقرير المصير . ومداره تفريط المجتمع فى حقه فى توجيه ارادته صوب تحقيق عمل نافع . ويتمثل هذا التفريط فى ترديه فى التعلق بنوع من الوثنية اقامه بنفسه لنفسه

ويطبق « توينبى » هذا الرأى على المجتمع الغربى . فيجده قد سلك مسلك العاكف على عبادة بضعة من الأوثان . الا أن من بين هذه الأوثان وثنا

سادت عبادته الأوثان الأخرى بعد الحربين الأولى والثانية ، هذا هو وثن الدولة الاقليمية .

ويعتبر «توينبى » ظاهرة تقديس الدولة الاقليمية الى حد العبادة ، بمثابة نذير رهيب للغرب ، من ناحيتين :

الأولى — ان هذا التعلق الوثنى بالدولة الاقليمية هو العقيدة الدينية الحقيقية للغالبية العظمى لسكان العالم المصطبغ بالصبغة الغربية .

الثانية — أن هذه العقيدة الباطلة ، هى السبب فى انقضاء أجل ما لا يقل عن الأربع عشرة حضارة — وقد يكون عدتها ست عشرة — من الحضارات الواحدة والعشرين .

وحقا ، ما برحت الحرب التى يقتل فيها الأخ أخاه ويشتد فيها استعمال العنف — وهى نتيجة التعلق بالدولة الاقليمية — هى الى أبعد حد ، أكثر عوامل الفناء شيوعا .

ويرى « توينبى » أن أزمة المجتمع الغربى ، روحانية ، وليست مادية . اذ رغما عن بلوغ هذا المجتمع الذروة فى تقدمه المادى ، الا انه ما برح يحس بجوع روحى .

واذا كانت النفوس الغربية قد استبد بها قلق الفراغ الروحى ، فألزمها بفتح الباب لشياطين مثل القومية والفاشية والشيوعية ، فالى متى تحتمل العيش بدون عقيدة دينية ؟

هنا يقول « توينبى » بالحرف « **ان التائهين فى بيداء المجتمع الغربى ، قد انحرفوا عن طريق الرب الواحد الحق الذى آمن به أجدادهم . اولئك الذين علمتهم التجربة الواقعية بأن الدول الاقليمية — مثل الكنائس الطائفية — أوثان تجلب عبادتها الحرب ، لا السلام . وهذا ما يجعل التائهين يندفعون صوب التعلق بهدف بديل هو : النظم السياسية الشاذة** »

ويرى « توينبى » ان الانسان الغربى قد استجلب على رأسه الكوارث بتكريسه جهوده لزيادة رخائه المادى وحده . فان قيض له أن ينشد الخلاص ، يصبح سبيله الوحيد ، مشاطرته نتائج جهوده المادية ، مع غالبية الجنس البشرى ، تلك التى لم توفق فى المجال المادى ، توفيق الانسان الغربى .

ويخلص توينبى الى تقرير ضرورة تنظيم العالم على أساس دولى لا اقليمى ، باقامة حكومة عالمية ، توجه شئون العالم لمنفعة جميع اجناسه دون تمييز .. فان أبت دول العالم ذلك بحكم حرصها على سيادتها الاقليمية ، يصبح الفناء والدمار نصيبها جميعا

وعنده أن حل مشاكل العالم يكمن فى تطبيق نظام اشتراكى يحصل فيه كل فرد على نصيبه العادل من انتاج المجتمع فى ظل نظام عالمى الطابع ، وان يتجه الناس جميعا الى خالقهم يلتمسون الهداية والرشاد .



نظرات فى أهداف التربية الإنسانية..

بقلم : أرنولد توينبى
ترجمة : محمود محمود

التربية ضرب من ضروب النشاط التى يختص بها الانسان وحده دون سائر الكائنات ، وهو وحده من جميع انواع الحيوان الذى يرث شيئا آخر غير ما ينتقل اليه آليا من خصائص بدنية ونفسية . انه يرث ثقافة لا يكتسبها الجيل الصاعد آليا بحكم مولده ، وانما يلقنها الآباء أبناءهم تلقينا . فالثقافة الانسانية ليست جزءا لا يتجزأ من العقل البشرى ، وانما هى اداة من أدوات العقل تنتقل من ذهن الى ذهن ثم يحتفظ بها العقل ويستخدمها .

ان عقولنا كالاوعية التى يمكن ان تمتلىء بهذه الثقافة أو تلك . وثقافتنا تشبه تكويننا البدنى والنفسى ، فهى تتغير أثناء الانتقال . غير ان درجة التغير فيها أسرع من التغير فى الطبيعة ، ولا يستطيع اى جيل من الأجيال مهما يكن محافظا ان ينقل ثقافته الى الجيل الذى يليه على نفس الصورة التى تلقاها بها من أسلافه السابقين .

وقد كانت التربية بمعناها الواسع وهو نقل التراث الثقافى — فى اكثر المجتمعات البشرية فى اكثر الأزمنة وفى أغلب الأماكن — ضربا من ضروب النشاط التى تتم بغير وعى وبغير تنظيم .

فالشعوب فى أكثر الأحيان تكتسب ثقافة أسلافها بالطريقة التى يكتسب بها الطفل لغة امه . فهم يجتمعون بالكبار منهم ويتعلمون منهم لاشعوريا ، كما ان الكبار من جانبهم لا يكادون أيضا يحسون انهم معلمو الأجيال الجديدة .

الاسرة والمدرسة

وهذا الضرب الساذج من ضروب التربية له اهميته القصوى حتى فى المجتمعات المتقدمة التى رسمت لنفسها طرقا خاصة منظمة للتربية والتعليم . وفى المؤسسات التربوية التى يكون فيها الكتاب اهم عناصر التعليم ، لا تزال العناية بتكوين العادات وتنمية الشخصيات متروكة الى حد كبير للمؤثرات غير المقصودة التى تأتى عن طريق العلاقات الاجتماعية بين الجيل الصاعد والجيل الهابط . وما يزود به الطفل فى منزله له من الأهمية ما للمادة التى يلقنها عمدا فى المدرسة . وتتبين لنا اهمية المنزل فى جلاء حينما يتاح للعامة الالتحاق بالمؤسسات التربوية التى كانت فيما سبق وقفا على أقلية ممتازة . ومن الميزات ذات الأثر البالغ أن يكون الدارس وريثا لثقافة اغنى مما يتيسر للغالبية من غير أصحاب الامتياز . وهذا الميراث الفنى ينتقل عن طريق الأسرة كما ينتقل عن طريق المدرسة والجامعة . وتتضح لنا هذه الحقيقة حينما نلحق ابناء الأسر ذات الميراث الثقافى الفقير بمدارس الاقليات الممتازة ، فانه يتعسر عليهم أن يستمدوا من البرنامج الدراسى ما يستمده زملاؤهم فى الدراسة من الطبقة الممتازة . ولقد جاء فى الكتاب المقدس أن « من عنده يعطى » وقد لا يكون هذا عدلا ، ولكنه من حقائق الحياة الثابتة . فالأسرة التى تشق طريقها صعدا الى طبقة اجتماعية أرقى تحتاج الى جيل على الأقل ، حتى تكتسب

الميراث الثقافى الكامل لهذه الطبقة الجـديدة التى التى انتمت اليها .

ويسير المجتمع فى طريق المدينة عندما يستطيعأن يحتفظ بأقلية ـ مهما تكن مسحوقة ـ لا تستنفد كل وقتها ونشاطها فى انتاج الطعام وحاجيات الحيـاة الضرورية الأخرى . هذه الأقلية المتفرغة تكون الوسط الاجتماعى الذى يتـدرب فيه الناشىء على أسلوب الحياة التى يحياها الجيل السابق بطريقـة غير نظامية وغير واعية ، تدريبا يتممه بطريقة نظامية واعية التعليم الذى نعنيه اليوم فى مجتمعنا حينمـا نذكر ((التربية)) . وهذه العملية التى تلازم المدنيـة دائما هى التى تجعل من الممكن تعزيز الميراث الثقافى الذى تنطوى عليه كلمة ((المدنية)) . غير أن التربية المدرسية ((الشكلية)) لها نتائج استثنائية عديدة .

من هذه النتائج أن التربية تصبح عبئا على العقل. فنحن حينما نجعل للتربية شكلا نجعل لها فى الوقت عينه حجما يمكن أن يتضخم . ذلك أن الأعمـال الثقافية المتتابعة للأجيال المتتابعة تدون وتنقل الى الأجيال اللاحقة ، فى حين ان قدرة العقل البشرى الواحد فى الحياة الواحدة تبقى محدودة بحـكم طبيعتها . فكيف يستطيع عقل بشرى محدود أن يواجه ميراثا ثقافيا حجمه فى زيادة مطردة ؟ وتزداد هذه المشكلة خطورة حينما يشرع الناس قصـدا فى توسيع مجال المعرفة الانسانية بالبحث المنظم . ولابد عندئذ من محاولة تيسير اكتسـاب الميراث المتزايد بتبسيط مضمونه على حساب الهبوط بمستواه . وللاغراض التربوية قد تصاغ الثقافة فى صـورة تقليدية تميل فيها الى أن تصبح مجـردة موضوعية غير ذاتية . وبذلك قد يفلت جوهر الثقافة الحى من شباك التربية . ويحل المنهاج الدراسى محل التدريب الحقيقى على الحياة ، وتحل الاختبارات فى مجموعات من المعارف الجافة المحددة التى اختيرت عفـوا او اعتباطا محل التجارب التى تؤهل الفرد فعلا للانتقال من مرحلة من مراحل الحياة الى المرحلة التى تتلوها.

الثقافة والكتابة

ومن نتائج صب التربية فى قالب شكلى كذلك ان تصبح للخاصة دون العامة . فاذا بقى الشعر مثـلا



لوحة فرعونية قديمة تصور فصلا فى مدرسة

خلال أجيال متعاقبة مكتوبا أو محفوظا فى الذاكرة ، فانه لا شك ((يجمد)) اللغة التى تعبر عن هـذا الشعر ، اذ أن اللغة الحية ـ من بين جميع أدوات الانسان الثقافية ـ أكثرها سرعة فى تغيرها . فهى سرعان ما تنفصل عن لغة الآثار الفنية التى تصبح من الكلاسيكى القديم . وسرعان ما تصبح اللغـة الكلاسيكية عتيقـة ، ثم يستحيل فهمها فى نهاية الأمر على من لم يتوفر له الفراغ لكى يكرس نفسـه لدراستها ، واتقان لغة من اللغات التى لا تزال لهـا قيمة ثقافية عليا ، ولكنها فى الوقت عينه لغة «ميتة» بالنسبة لكل الناس ما خلا أقلية تعلمتها ، هذا الاتقان يجعل هذه الأقلية مستأثرة بعلم هذه اللغة علما يحمل شيئا من السلطان والنفوذ ، وقد يؤدى ذلك الى ان يصبح لهذا العلم وزن وقيمة ، فيتمسك به صاحبه لذاته .

وقد يحدث هذا حتى حينما يكون نقـل الأدب القديم بالرواية . ويدلنا التاريخ على أن جانبا كبيرا من الأدب يمكن أن ينتقل بكامل لفظه قرونا متعاقبة عن طريق الحفظ الذى لا يستند الى مكتـوب ، فى المجتمعات التى لم تضعف فيها قوة الذاكرة الطبيعية فى العقل البشرى باعتمادها على التـدوين . بل ان كثيرا من المجتمعات كان يتعصب ضد تدوين أى شىء

يحس أن له قيمة ثقافية اجتماعية ـ كالقوانين مثلا أو الأدعية الدينية ـ وذلك بعد ما تعرف هذه المجتمعات فن الكتابة بزمن طويل . ويبدو أن الكتابة قد استخدمت قبل كل شيء لأغراض عملية كتسجيل قوائم الحساب ، والعقود ، وتدوين الرسائل . ولابد لها من أن تستقر ، وأن تصبح مألوفة قبل أن يستخدمها الناس لأغراض ثقافية سامية .

ان أقدم المخطوطات أشدها تعقيدا ، ومن ثم فهي أشقها في تعلم قراءتها وكتابتها . ولذا فانه عندما يقوى احتكار الكاتب لفهم اللغة القديمة باحتكاره القدرة على حل الغاز المخطوطات القديمة ، يزداد ـ تبعا لذلك ـ مركزه الممتاز قوة ومنعة ، وتشتد مقاومته لاستخدام اللسان القومي السائد في عصره في الأغراض الأدبية ، والذى يمكن تسجيله بطريقة كتابية من اليسير اتقانها .

ان الكتابة الهيروغلوفية والسومرية والأحرف الصينية أمثلة من الخطوط التي أسيء استعمالها فتجاوزت الغرض من فن الكتابة ، بأن جعلته حائلا دون الاتصال بدلا من أن يكون وسيلة اليه . ومن أجل هذا كان اكتشاف الحروف الأبجدية نقطة تحول في تاريخ التربية لو نظرنا الى هذا التاريخ باعتباره قصة المجهود الذى بذل لجعل التربية الشكلية ـ كالتربية التلقائية ـ من الحقوق الانسانية لكل انسان بدلا من قصرها على أقلية محدودة .

انتشار التعليم

ثم كانت هناك عوامل متعددة دعت الى القضاء على احتكار « الكاتب » للمعرفة ، فحكم امبراطورية واسعة الأطراف ـ مثلا ـ تشمل كل العالم ـ المتمدن تقريبا ، قد يجد أن الأقلية الممتازة التقليدية غير كافية أو غير ملائمة لامداد الحكومة المركزية بالاداريين الذين هى في حاجة اليهم . وقد تدعو هذه الحكومة قصدا الى قيام طبقة جديدة من المتعلمين يشغل أفرادها الوظائف الادارية الشاغرة . كما حدث في الصين في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد حينما اتفقت الحكومة الامبراطورية مع مدرسة الفلاسفة الكنفوشيين على زيادة عدد المتعلمين على أيدى هؤلاء الفلاسفة . وكذلك قد تدعو حكومة امبراطورية الى قيام طبقة مثقفة جديدة ، حينما تتحول هذه الحكومة الى ثقافة أجنبية ، أو حينما تنقل معها ثقافة غريبة عن البلاد التي تحكمها ، كما حدث عندما انتقلت الثقافة الغربية الى روسيا عقب حكم بطرس الأكبر ، وعندما أدخل البريطانيون الثقافة الانجليزية في الهند .

وكذلك خلقت الديانات التبشيرية مجموعات من رجال الدين المتعلمين ليقوموا بالتبشير في جميع أطراف الأرض . وربما كان كبار رجال الدين يتطلعون الى نشر الدين بين جميع أفراد البشرية فكانوا ـ من أجل هذا ـ أول من فكر في تعميم التعليم . وأعتقد أن حماسة المبشرين البوذيين لتنوير الجماهير وتطهير ارواحهم هي التي دعت الى اختراع الطباعة والورق في بلاد الصين خاصة .

أدركت الديانات الكبرى هذه الصورة من تعميم التعليم قبلما تتوفر الوسائل الاقتصادية لتحويل الصورة من مثل أعلى الى حقيقة واقعة . وان من الصفات البارزة القبيحة في تاريخ المدنية خلال خمسة آلاف عام احتكار أقلية مسحوقة لمزايا المدنية الروحية والمادية . ولا ترجع هذه الوصمة في جبين الحضارة الى أنانية الأقلية الحاكمة . فان هذه الأقلية حتى لو تغلبت على نوازعها الأثرية الطبيعية وحاولت جهدها أن تشرك معها في الميراث الثقافي الأكثرية المحرومة من مزاياها لفشلت ـ قبل الثورة الصناعية ـ بسبب قلة الموارد الاقتصادية الفائضة بعد سد الحاجات الاقتصادية الأولية . بيد أن هذه الثورة ، التي بدأت في العالم الغربي منذ مائتي عام واستمرت حتى اليوم ، أخذت تزداد في قوتها ، وتمتد من بلاد الغرب الى بقية المجموعة البشرية .

ففي الحياة الزراعية السابقة للتصنيع ، التي لم تدعم فيها القوة العضلية للانسان والحيوان بالقوى الآلية ، كان حتما على أفراد المجتمع ـ ما خلا قلة ضعيفة ـ أن يعيشوا زراعا ، لا يكفى انتاجهم القليل أن يزود المجتمع الا بالحاجيات الضرورية من مأكل وملبس ومأوى للقلة الصغيرة الممتازة وحدها . ثم بات هذا الظلم عبئا على الكواهل لا يمكن احتماله عندما ظهرت الديانات السامية في العالم ، تلك الديانات التي قدست القيم الروحية لكل نفس بشرية ، وأعلنت حق الجميع فيها ، بغض النظر عن

الطبقة الاجتماعية التى ينتمى اليها الفرد مصادفة بحكم مولده . وهذا الظلم الذى لم يكن محتملا لم تبق بعد حاجة اليه بعد الثورة الصناعية التى مكنتنا أخيرامن توفير وسائل الحضارة للجماهير - على فرض اننا لانستخدم قط القوة الجديدة التى ولدها التقدم التكنولوجى فى القضاء على الجنس البشرى .

وليست ثورتنا الصناعية الحالية - بطبيعة الحال - سوى حلقة من سلسلة التقدم التكنولوجى. غير أنها ربما كانت أول حلقة منذ اختراع الزراعة استطاعت أن تمد جميع أفراد المجتمع الذى قام بها بالفوائد الاجتماعية والثقافية القيمة . وقد زاد الانتاج الزراعى فى فجر الحضارة فى أودية الأنهار فى جنوب شرقى آسيا وفى مصر باختراع طرق التحكم فى الماء . وفى القرنين السابع والسادس قبل الميلاد ارتقى نوع السلع المنتجة فى بلاد اليونان بالتفنن فى أدوات الترف التى كان الاغريق يستبدلون بها المواد الغذائية الرئيسية والمواد الخام . وهذان الاتجاهان كانا كذلك من الثورات الاقتصادية الكبرى ، ولكنهما كانا ثورتين صغيرتين نسبيا من حيث أثرهما المادى.

اما ثورتنا الصناعية الحالية فهى أولى الثورات التى فتحت لنا الأمل فى التزود من الوسائل المادية لرفع مستوى المعيشة لجموع الفلاحين فى العالم ، فوق المستوى القديم الذى عرفته البلاد التى شملها الهلال الخصيب فى العصر الذى سبق فجر المدنية . وقد ترتب على امكان نشر فوائد المدنية بين الأكثرية الكبرى التى كانت من قبل محرومة من الامتياز ضرورة اقامة ميزان العدالة بين الناس ، وهذا هو المطلب الجديد الذى تواجهه البشرية اليوم ، ومن ثم تواجهه أيضا المؤسسات التربوية القديمة ، وهو مطلب عسير ينطوى على كثير من المشكلات .

ومن بين هذه المشكلات تلك الحقيقة الثابتة التى لا خلاص منها وهى ان للانسان قدرة محدودة لا تزيد ابدا . فان أقصى قدرة ونشاط طبيعى للفرد ، فى أقصى مدى من الحياة طاقة محدودة . فى حين أن المعارف البشرية تتراكم فى العلوم الطبيعية والانسانية وفى الفنون العملية كذلك . وهذا التراكم الثقافى يواجه أولئك الذين يقدمون التربية الشكلية كما يواجه أولئك الذين يتلقونها على السواء .

عيوب التخصص

وقد نجحت المدنية الغربية فى العصور الحديثة فى توسيع حدود المعرفة قصدا وبطريقة منظمة ، وفى تطبيق معارفها الطبيعية فى الأغراض العملية التى تؤدى الى زيادة تحكم الانسان فى بيئته الطبيعية . ومن الوسائل التى ساعدت على احراز هذا النجاح التخصص فى المعرفة . وهناك ما يغرى بالتمادى فى هذا التخصص ومده الى آفاق أوسع كوسيلة لمقابلة تراكم المعارف البشرية . ويدعم هذا الاغراء فى الوقت الحاضر الحاجات الجديدة للحكومات وللهيئات والمؤسسات غير الحكومية الى المتخصصين فى العلوم الطبيعية وفى الفنون العملية ؛ بعدما أصبحت الحاجة الى المعرفة الفنية والعلمية تمتد الى حدود أبعد من القوة الحربية والمهارة الادارية فى مجال سياسة القوة الدولية .

وكل دولة أو كل شعب يخضع لهذا الاغراء لا يمكن ان يحقق ما يرمى اليه من اهداف ، وقد أثمر حديثا الجمع بين العلم والعمل الفنى لاننا تابعنا البحوث العلمية من أجل البحث فى ذاته ، دون النظر المباشر للتطبيق العملى لمكتشفات العلم . بل ان متابعة البحث العلمى دون غرض نفعى تصبح قاحلة اذا سارت فى دروب ضيقة . فالتخصص فى فروع معينة من العلوم الطبيعية سرعان ما يصاب بالهزال اذا ما ابتعد عن مصدره فى التفكير الفلسفى الشامل . بل ان العالم - فوق ذلك - الذى يأخذ فى اعتباره الطبيعة غير الانسانية بأسرها ، لا يمكن أن يتجاهل الطبيعة الانسانية فى مجال بحثه . فان القول بأن **« دراسة الانسان دراسة صحيحة هى دراسة الانسان نفسه »** قول حق صادق كل الصدق ، لأن تعامل الانسان مع نفسه ومع جيرانه من البشر هو الجانب من عمل الانسان الذى فشل فيه فشلا ذريعا . وجزاء الانسان على فشله فى هذا المجال يشتد كلما زادت معرفته بالعلوم الطبيعية ، وقويت بذلك شوكته ، ووجه العلم فى غير مصلحته . وقد ادركت بعض المعاهد الفنية العليا فى أمريكا الحاجة الى التوازن بين تعلم العلوم الطبيعية والفنون العملية من ناحية وبين تعلم العلوم الانسانية من ناحية اخرى فزاوجت بين التربية فى الاتجاهين فى آن واحد . وفطن علماء التربية فى العالم أجمع الى الحكمة من وراء هذه السياسة التى تتسم ببعد النظر وسعة الأفق . ويجب أن يفطن الى ذلك ايضا المتحمسون للتخصص الشديد فى الفروع المختلفة من الفنون

العملية والعلوم الطبيعية ، الذين يزعمون ان مثل هذا التخصص هو السبيل الى التفوق فى تسابق الدول نحو الظفر بالقوة والنفوذ .

وفى الوقت عينه نجد ان المعرفة قد نمت الى حد كبير لا فى ميدان العلوم الطبيعية وحدها ، ولكن فى ميدان العلوم الانسانية كذلك . ففى الماضى ، حينما كانت المدنيات المختلفة تعيش الى حد كبير فى عزلة بعضها عن بعض ، كانت التربية الانسانية لا تحتاج الى أكثر من اتقان اللغة القديمة ، والأدب القديم ، وفلسفة حضارة واحدة — كالأدب الصينى القديم مثلا لأهل شرقى آسيا ، واليونانية واللاتينية القديمة لأهل الغرب . غير أن المدنية الغربية الحديثة قد طبعت أثرها فى بقية العالم ، ومن ثم فقد وجد أبناء المدنيات الأخرى أن استيعاب ثقافتهم القديمة وحدها لم يعد كافيا لاحتفاظهم بمكانتهم فى العصر الحاضر . وان كان لابد لهم من البقاء **« تحت ظروف الحياة الحديثة القاسية »** (وهذه العبارة مقتبسة من ميثاق عصبة الامم) فلا مناص لهم من أن يتعلموا شيئا عن الغرب ، الذى اكتسب من المعرفة الحديثة سلطانا مؤقتا على الشعوب الأخرى . وتحت ضغط الغرب ، اتصلت الشعوب غير الغربية بأهل الغرب ، فوسعوا من آفاق تربيتهم الانسانية التقليدية . ولابد للغرب — بدوره — أن يقتفى أثر تلاميذه . **فنحن نشهد فى حياتنا الغرب يفقد فى سرعة عجيبة سلطانه الذى سبق له الظفر به ، كلما اكتسبت الشعوب غير الغربية واحدا بعد الآخر ، المعرفة التقنية والعلمية ، وشرع الشرق — بناء على ذلك — يسترد مكانته الطبيعية فى العالم ، وهى المكانة التى فقدها مؤقتا حينما استولى الغرب الحديث على العالم عنوة وبغتة .**

وقد يكون لتثقيف الشعوب غير الغربية بثقافة الغرب أثره فى الوقت الحاضر ، كوسيلة لاسترداد النفوذ ، ولكنها ثقافة ضحلة اذا قيست الى ثقافتهم التقليدية ومعرفتهم لعلومهم الانسانية الموروثة . وسوف يتبين لهم أن معرفتهم الحديثة زهيدة ان هى قورنت بمعرفتهم القديمة ، الا اذا اكتسبت عمقا وغزارة . ان الرجل الشرقى المستغرب اليوم — أو الرجل الحديث كما يجب أن يسمى نفسه — يؤهل نفسه لممارسة مهنة غربية حديثة — كالطب أو الهندسة — ويتعلم مهنته بلغة غربية — ولكنه — على الأرجح — يجهل المعارف الكلاسيكية اليونانية واللاتينية ، وهى مصدر الثقافة الدنيوية للرجل الغربى الحديث ، كما يجهل المسيحية ، وهى مصدر نظرته الروحية ومبادئه الخلقية . ومن ثم فان من يتحول من ابناء الشرق الى الحضارة الغربية سيتخلى عن ثقافته الموروثة دون أن ينجح فى اكتساب نظريتها الغربية ، بيد ان شعوب العالم لايمكن أن تتعلم تبادل التفاهم اذا هى قصرت اهتمامها على ظاهر الحياة الحاضرة واهملت الأعماق التاريخية السحيقة . اننا لا نستطيع ان نعرف حقا شخصا من الأشخاص ، أو شعبا من الشعوب ، أو حضارة من الحضارات ، أو ديانة من الديانات ، دون ان نعرف شيئا من تاريخها . واذن فهذا طريق آخر يسوقنا الى أن نواجه المشكلة التى خلقها اطراد الزيادة البالغ فى مقدار المعرفة .

القدر الادنى من التربية

ان معرفتنا بالماضى تزداد اليوم بسرعة لم يسبق لها مثيل ، وتحدث هذه الزيادة من طرق التاريخ . فالاثريون من ناحية يقدمون لنا التاريخ بنبش الحضارات الدفينة البائدة فى سرعة زائدة ، ورجال السياسة فى العصر الحديث من ناحية أخرى يفعلون مثل ذلك ايضا حينما يخلقون الظروف التى تتيح للمؤرخين المعاصرين فرصا جديدة للدراسة .

كما أن **علم الاقتصاد** قد أتاح لنا دراسة ناحية من نواحى النشاط الانسانى كانت من قبل مهملة مجهولة . وكذلك أتاح **علم الانثروبولوجيا وعلم** الاجتماع فرصة لدراسة تكوين المجتمع البشرى وطبيعة الثقافة البشرية فى جميع المستويات من البدائية الاولى الى قمة المدنية الرفيعة . واضاف **علم النفس** فوق ذلك — مجالا جديدا لدراسة الطبيعة البشرية . وكما ان **العلوم اليونانية للمعرفة ، والمنطق ، والاخلاق** ، قد كشفت عن أمراض النفس البشرية واتجاهاتها العقلية المقصودة ، فان علم النفس يسبر أغوار النفس العاطفية التى لاتقوم على أساس من العقل . وهنا — مرة أخرى — نجد أن العقل البشرى المتعطش للمعرفة مضطر الى مواجهة عالم لا نهائى . **ان الدنيا باسرها لا تستطيع أن تحوى الكتب التى يجب أن يكتبها علماء النفس الأكفاء اذا تفرغوا لتدوين كل الأحداث النفسية التى تقع فى**

عقل واحد ، فى أقصر فترة من الزمن تستطيع أدق آلات التسجيل قياسها ٠

وهذه المعارف الشاسعة الأطراف، المطردة فى النمو عن الانسان وبيئته غير الانسانية تثبط همم العقول التى تتعرض لها ، وتوقفها موقف الدفاع . وفى دفاعنا عن انفسنا نتساءل مرة اخرى : اليست مؤسساتنا التى انشأناها للتربية الشكلية بقادرة على ان تنبذ الجانب الأكبر من هذا العبء المريع . او - ان لم تستطع ذلك - ان تقسمها أقساما يمكن القاؤها على مختلف الكواهل حتى لا تقصم ظهور اصحابها ؟ والجواب على ذلك هو قطعا بالنفى . ولا يسع الفرد الا ان يقول بأنه بشر ، وهو لذلك لا يستطيع أن يهمل اى أمر له علاقة بالحياة البشرية او الطبيعة البشرية . **كل رجل او امرأة او طفل على قيد الحياة اليوم انما يعيش فى عالم يواجه فيه الجنس البشرى ضرورة الاختيار بين أن يتعلم الحياة مع غيره أسرة واحدة أو أن ينتحر الجنس كله ٠٠٠** لا يستطيع الجنس البشرى ولا يستطيع اى فرد من افراده أن يتجاهل الحالة البشرية الراهنة . ولا بد لنا من مواجهتها اذا كنا لا نريد أن نقضى على انفسنا بأنفسنا . ولكى نواجهها لا مندوحة لنا عن ادراكها . ومحاولة هذا الادراك تستلزم من كل منا ان يتعرف بعض الشىء بنواح ثلاث فسيحة على الاقل فى ميدان المعرفة - معرفة الطبيعة غير الانسانية ، ومعرفة الطبيعة الانسانية ، ومعرفة صفات الثقافات المعاصرة والثقافات المحلية وتاريخها - وبعض هذه الثقافات بدائى نسبيا ، وبعضها الآخر متقدم نسبيا ، وهى ثقافات خلقها الانسان خلقا ونقلها وحور فيها اوتخلى عنها خلال القرون التى مرت منذ أن صار أسلافنا غير البشريين اناسا من البشر . ومن ثم فقد اضحى الواجب الأدنى للتربية الشكلية عملا ضخما فى وقتنا هذا . ولا بد لكل طفل من قدر باهظ من التربية الشكلية والتربية غير الشكلية على السواء كى يصبح مواطنا فعالا فى عالمنا الجديد .

فكيف تستطيع اذن مؤسساتنا التربوية أن تنقل هذا الميراث الضخم من المعارف الى عقل بشرى واحد ضيق المدى قصير الأجل ؟ لاشك انه عمل مريع حتى اذا نحن قصرناه على تربية أبناء الطبقة الممتازة فى أرقى حضارة من الحضارات ٠ فعلى هؤلاء - قبل غيرهم - ان يستقبلوا تربية من هذا النوع الشامل لأنهم هم الذين خلقوا هذا الاطار الاجتماعى الذى يشمل العالم بأسره والذى يعيش الجنس البشرى كله اليوم فى حدوده . وهذا الاطار فى عصرنا الحاضر غربى فى نزعته (وان كان لابد أن يتغير فى وقت قريب) وقد لعبت القلة الممتازة فى المجتمع الغربى دورا هاما فى تشكيله على صورته الحاضرة . فهم وحدهم اذن دون غيرهم الذين يألفونه ومع ذلك فمن أشق الأمور اليوم أن تعلم هذه القلة المحظوظة كيف تواجه هذا الميراث الذى هو ملك لها وحدها ! وقبل ان نلتمس طريقنا الى حل هذه المشكلة التربوية المحدودة ،يتحتم علينا ان نفوض فى مشكلات اشد تعقيدا ، هى مشكلات تربية الغالبية غير المحظوظة من ابناء الغرب ومن ابناء الجنس البشرى من غير الغربيين الذين تعتبر الثقافة الغربية غريبة عليهم وغير موروثة ٠ومن الجلى ان هذا العبء التربوى باهظ جدا . ونحن - برغم هذا - لا نستطيع ان نشيح بوجوهنا عنه ، او ان نستبعد اى جزء من الجنس البشرى عن مجاله، لا بد لنا من ان نعين الجنس البشرى على أن يربى نفسه ليتقى خطر افناء نفسه بنفسه ٠ وهو واجب لا نجسر على التخلى عنه .

درس من الماضى

وليست هذه هى المرة الأولى التى تقف فيها الانسانية ازاء واجب تربوى من هذا النوع بهذه الضخامة ، وتجد نفسها مسئولة عن مصائر أجزاء كبيرة من الجنس البشرى . وقد يكون من الحق أن الجنس البشرى بأسره ، فى جميع الأرجاء المسكونة على وجه البسيطة ، لم يتجمع قط فى مجتمع واحد يشمل العالم كله قبل أن يحدث ذلك بواسطة الغرب خلال القرون القلائل الماضية ٠ الا أنه قد تمت فى الماضى - بالرغم من ذلك - اتحادات ، وان لم تكن عالمية كاملة ، فقد بلغت من الضخامة ما يجعلها تبدو كذلك فى نظر الشعوب التى شملتها ، كما كان يظن ابناء الامبراطورية الصينية منذ الف وتسعمائة عام ، وابناء الامبراطورية الرومانية . وكانت الامبراطوريتان مخطئتين فى نظرتهما من غير شك ، اذ انهما وجدتا فى التاريخ فى وقت واحد ، دون أن تعرف احداهما الأخرى ، رغم التصاق حدودهما فى قارة واحدة . ولكن المشكلات التربوية التى واجهها هؤلاء الأسلاف نتيجة للاتحاد الذى عرفوه ، تشبه الى حد كبير ما نواجهه اليوم من مشكلات فى عالم اليوم الذى يتصل كل فرد فيه بالآخر برباط ما . ونظرة الى

هذه السوابق قد تجنبنا الوقوع فى اخطائها وان لم تلق ضوءا على السياسة التربوية الايجابية التى يتحتم علينا اتباعها .

فقد بذلت فى الامبراطوريتين محاولة لتوسيع مجال التربية الشكلية حتى تمتد من الأقلية الممتازة التى كانت من قبل تحتكرها الى دائرة أوسع . وفى كلتا الحالتين فشلت المحاولة بمعنى أنها لم تنجح فى تعليم جميع سكان الامبراطورية العالمية كيف يعيشون معا دواما كأسرة واحدة . وكلتا الامبراطوريتين تمزقت (وان كانتا قد التأمتا ثانية مؤقتا بعد فترة ما) . وفى كلتا الحالتين كان مرد الفشل الى عاملين بعينهما يمكن التعرف اليهما فى ميدان التربية — وان كان هذان السببان بطبيعة الحال ليسا سوى جزء من تفسير ما حدث .

واحد هذين السببين هو أن نظام التربية التقليدى الذى اختصت به الأقلية الممتازة السابقة ، أصيب بالهزال عندما رؤى نشره على نطاق أوسع . فانحط هذا النظام حتى بات تربية شكلية فى صورة كتب يتعلمها الدارس ، مع انفصاله عن التدريب التلقائى فى الحياة نفسها . وقد أثبت التثقيف بالثقافة التقليدية انه ينتهى بتعلم مختارات من الأدب القديم تنتقى اعتباطا ، كما انتهى تعليم هذه المختارات الى القدرة على تقليد الأصل القديم . والواقع ان اللعب بالألفاظ قد حل محل فن الحياة نفسها .

والسبب الثانى الذى يرجع اليه فشل المحاولة هو ان مجال التربية الشكلية كان قاصرا فى تلك الحالتين على الدراسات الانسانية . فبالرغم من أن الاغريق والصينيين القدامى قد اضافوا الكثير الى النواحى العملية ، وبالرغم من ان الاغريق كانوا من الرواد فى المكتشفات الرياضية والعلوم الطبيعية ، فقد عزف الارستقراط عن « الفنون النافعة » ، وساد هذا الراى فى مجتمعاتهم حتى بعد زوال الحكم الارستقراطى . وترتب على ذلك ان شيئا لم يتم فى المجتمع الاغريقى او المجتمع الصينى لمحاولة رفع المستوى الاقتصادى فوق المرحلة الزراعية التى بقى فيها هذا المستوى فى شرق أسيا والتى ارتد اليها ثانية فى العالم الاغريقى الرومانى عند ما ظهرت آثار الثورات الزراعية فى اليونان فى القرن السادس قبل الميلاد ، وفى ايطاليا فى القرن الثانى قبل الميلاد ، بادماج بلاد شاسعة متخلفة اقتصاديا « تقع شمال غربى افريقيا وعلى السواحل الاوربية للبحر الابيض المتوسط » فى العالم الاغريقى الرومانى . وهذا الاتجاه الارستقراطى عينه هو الذى حرم على الاغريق ان يزاوجوا بين العلم والتكنولوجيا ، هذا التزاوج الذى بلغ اقصاه فى العالم الغربى الحديث فى القرن السابع عشر وما بعده وكانت له نتائج مثمرة . وكان من نتيجة ذلك فى العالم الاغريقى الرومانى وفى شرقى اسيا ان بقيت طبقة متعلمة ضخمة تعيش عالة على المزارعين الذين لم ينهض انتاجهم حتى يحمل هذا العبء الاضافى . وهذه الزيادة فى العبء الاجتماعى الذى وقع على كواهل المزارعين لم تقابله اية منافع ثقافية يستطيع المزارعون أن يقدروها قدرها .. فان علم الكتاب الجاف فى الاداب القديمة الذى انحصرت فيه ثقافة القلة الممتازة لم يتيسر للمزارعين ، ولو تيسر لما استساغوه . وليس من العجيب فى هذه الظروف فى كلتا الحالتين أن يثور المزارعون وأن تنهار الامبراطورية العالمية وما تنطوى عليه من حضارة . وفى هذه القصة التاريخية درس لنا فى العصر الحاضر .

من هذا الدرس نتعلم انه ينبغى لنا ان نحاول الاحتفاظ بالتوازن بين مواد الدراسة الضرورية العديدة . وليس من شك فى أن اهم هذه المواد هو الانسان . ولا بقاء للجنس البشرى فى اى جيل من الأجيال ، اذا لم نتعلم من أسلافنا قدرا ضئيلا على الأقل من فن حسن العلاقة بيننا وبين اخواننا فى البشرية وبيننا وبين انفسنا . وهذا هو لب التربية الانسانية ، بيد ان هذه العلاقة لا يمكن أن تتعلم من مجرد دراسة الانسانيات فى صورة الكتاب . نعم ان قدرا كبيرا من علم الكتاب فى العصر الحاضر قد أصبح جزءا ضروريا من تربية الأفراد . الا أن لب التربية الانسانية فى الوقت عينه لا يكتسب اساسا — حتى اليوم — الا عن طريق الممارسة التى لا تتخذ شكلا بعينه ، تلك الممارسة التى هى من صميم التربية فى كل المجتمعات ، وفى

كل الطبقات الاجتماعية بكافة مستوياتها . وهذا هو ما يجعل لنا انسانيتنا ، وما يحفظ هذه الانسانية لنا . وقد تكون الدراسة فى العلوم الانسانية مكملا لهذه الممارسة ، ولكنها لا يمكن ان تحل محلها .

ويجب ان نذكر ان الممارسة فى فنون العيش مع اخواننا فى البشرية جزء اساسى لا غنى عنه فى تربية كل امرىء يولد فى هذه الدنيا . أما التكملة المستمدة من الكتاب فقد نشأت أصلا كتربية توجيهية للموظفين الاداريين فى خدمة الحكومة ولرجال الدين فى الديانات السامية . وهاتان الحرفتان من الحرف الاخصائية الرفيعة . ومع أن المجال فى هذه الأعمال غير المهنية الحرة قد اتسع بدرجة كبرى مع اطراد الزيادة فى تعقيد الحضارة فى العصر الحديث ، فانه من غير المحتمل أن تشغل هذه الأعمال اكثر من جزء يسير من الجنس البشرى أو أن تجد أكثر من جزء يسير أيضا راغب فيها وقادر على أن يشق طريقه العملى بها .

ولو حاولنا ان نرغم عامة البشر على تلقى التربية الأدبية الشكلية ، لا الى المرحلة الابتدائية والثانوية فحسب ، ولكن الى المستوى المطلوب لتأهيل الفرد لاحدى الحرف الحرة غير المهنية التى أشرنا اليها ، او حاولنا ذلك لهبطنا بالمستويات الرفيعة لهذا الفرع من فروع التربية فى محاولتنا النزول بهذه المستويات الى حدود قدرات الأفراد الذين ليس لديهم الاستعداد لكى يرقوا اليها ، كما نخاطر فى الوقت عينه بابعاد عامة البشر عن الفكرة الكامنة وراء التربية الشكلية فى أية صورة من الصور .

ويجب أن نعلم أيضا ان المواهب البشرية متنوعة ، وان هذا التنوع فى صالح المجتمع . ان «العقليين» بطبيعة مولدهم ينقسمون فريقين ، فريقا يميل الى الانسانيات ، وفريقا آخر يميل الى العلوم الطبيعية غير أن « العقليين » ، من الفريقين لا يكونون سوى اقلية مسحوقة فى كل طبقة او مجتمع او جنس .

ونوع التعليم العالى الذى ينبغى أن يناله الفرد يجب الا يخضع لفكرة الامتياز، وانما للاستعداد الشخصى ان اكثر الناس فى جميع الأجناس والمجتمعات والطبقات يولدون بميل عملى ، وهؤلاء — عندما يبلغون مرحلة التربية المتقدمة — يكونون على طبيعتهم اذا انصرفوا عن دراسة الكتب الى التدريب فى التكنولوجيا بغض النظر عن المركز الاجتماعى للاسرات التى ينتمون اليها .

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن التربية الشكلية يجب أن ينحط قدرها أو أن تهمل ، ففى عالم يتألف من شعوب ترث طرائق مختلفة من سبل العيش ، ويتحتم عليها ان تتعلم بغتة كيف تعيش كأسرة واحدة ، فى مثل هذا العالم نجد للتربية الشكلية مهاما لا يمكن اغفالها فى ميادين التكنولوجيا والعلوم والدراسات الانسانية . ان حاجتنا الأولى هى ان نتبادل الصلات بعضنا مع بعض بطريقة مثمرة . وفى عالم لايزال كبرج يغص بالمتكلمين بلغات تفهمها مجموعة واحدة دون سائر المجموعات فى هذا العالم ينبغى لكل طفل — مهما تكن دراسته — ان يتعلم على الأقل لغة ثانية غير لغته القومية .

وليس فى هذا ارهاق على الطالب ، ويدل على ذلك أن كل طفل فى « سويسرا » يتعلم بالفعل لغتين غير لغته الأصلية ، بل ويتعلم ثلاث لغات فى « هولندا » . والدافع يبلغ اقصى قوته عند اولئك الذين لا يتكلمون لغة عالمية — كالهولنديين ، فهم يشعرون بالغربة فى هذا العالم الفسيح اذا لم يبذلوا الجهد فى تعلم لغات عدة . ويبدو ان الشعوب التى تتكلم الانجليزية تميل الى التهاون فى تعلم اللغات الأجنبية نظرا لأنها تتكلم لغة عالمية « وكثيرا ما كان هذا سببا فى ضيق افقهم العقلى » .

ويبدو ايضا ان الأمريكيين يميلون الى أن يحسبوا بقية الناس على أهبة الهجرة ، وأن واجبهم أن يتعلموا طريقة العيش الأمريكية ، والخطوة الأولى لتحقيق ذلك — كما يرى الامريكيون — هى تعلم اللغة الانجليزية . اما اليوم ، فقد جاء دور الامريكيين لكى يشخصوا بأبصارهم نحو غيرهم لو أرادوا لأمريكا البقاء فى تنافسها الشديد مع روسيا . ومنذ الحرب العالمية الثانية ظهرت فى الحياة الامريكية مهنة جديدة هامة . فهناك الآن مئات الألوف من الأمريكيين الذين يعملون خارج بلادهم لا فى خدمة الولايات المتحدة فحسب ، بل كذلك فى خدمة الهيئات التجارية الأمريكية العظمى والمؤسسات الثقافية . وهؤلاء المواطنون الأمريكيون الملتحقون بالخدمة فى بلاد لا تتكلم الانجليزية لا يستطيعون اداء واجبهم على الوجه المرضى لعزوفهم

التقليدى عن تعلم اللغات الأجنبية . وتتميز روسيا من ناحية أخرى باتقانها التقليدى للغات الأجنبية — كالسويسريين والهولنديين سواء بسواء — والظاهر أن هذا التقليد قد عاد الى الحياة فى روسيا بعد ما فتر عدة سنوات بعد ثورة سنة ١٩١٧ مباشرة . ويبدو كأن الروس سيحفزون الولايات المتحدة — عن غير قصد — الى حركة جديدة ترمى الى جعل تعليم اللغات الاجنبية أساسا هاما من أسس التربية الأمريكية . وليس الانجليز وحدهم هم الشعب الذى يحتاج الى ما يحفزه الى السير فى هذا الاتجاه . ففى عالم لا مناص له من ان يتوحد انكان يريد البقاء لا يزال هناك مجال فسيح للنهوض حتى فى تلك البلاد التى أمسى فيها اليوم مستوى الكفاية فى تعلم اللغات الأجنبية على درجة عالية بين جميع الطبقات .

التقدم المادى والروحى

بيد أن العالم لا يمكن أن يتوحد فى روحه لمجرد النهوض بوسائل تبادل الصلات . فانتوثيق المعرفة قد يولد العداوة بدلا من الصداقة ما دامت الشعوب المختلفة ، والطبقات المختلفة فى نفس المجتمع ، لا تزال تتفاوت فى نصيبها من وسائل المدنية كما هى اليوم حالهم . وقد كان هذا التفاوت نتيجة للفقر ، والفقر نتيجة للتأخر التكنولوجى ، وأمكن التغلب على هذا التأخر حديثا بالمزاوجة بين العلم والتكنولوجيا . ان العالم بحاجة الى تربية ذوى العقليات العلمية من « العقليين » ذوى العقليات العملية التكنولوجية من افراد الشعوب على أن يعملوا معا بقصد رفع الحد الأدنى للحياة المادية لجميع البشر الى مستوى لم يحلم به أحد بعد — والان بعد ما اكتشفنا كيف يمكن ان نفيد منالطاقة الذرية ، لم تعد ثمت حاجة الى تخلف الفلاحالهندى فى مستواه المعيشى من مستوى أرقى فلاح فى أمريكا . وقد لا يكون رفع مستوى الرفاهية المادية بهذه الدرجة العظمى خيرا محضا للفلاح من الوجهة الروحانية ، ولكنه بغير ارتفاع ملحوظ فوقمستواه الوضيع الحالى فى حياته المادية لن يستطيع ان يحقق الرفاهية الروحانية التى هى هدف الانسان الصحيح .

وليس نمو الحاجيات المادية هو أعظم ماقد يفيده الانسان من التقدم التكنولوجى بطبيعة الحال فان مقدار هذه الحاجيات التى يمكن للفرد أن يستمتع بها بدرجة ملحوظة خلال حياته ضئيل على كل حال . ولكن ما يتيحه الفراغ للمرء من متعة ليس بهذه الضآلة . وقد يسىء استخدام نعمة الفراغ قوم ليست لديهم خبرة للافادة منه . غير ان استخدام الفراغ استخداما خلاقا كما تفعل القلة من الأقلية المتفرغة فى المجتمعات المتحضرة هو الباعث الرئيسى لكل تقدم بشرى فوق المستوى البدائى . وفى مجتمعنا الصناعى العتيق لا زلنا — فيما خلا القلة الممتازة — ننظر الى الفراغ من جانبه السلبى ، جانب « التعطل » عن العمل المريح .. وشبح البطالة فى نظر العامل الصناعى هو اليوم كابوس مريع لأنه يعنى نقصا فىالدخل، بل وفقدانا لاحترام النفس ، وهو اسوأ وقعا على الانسان . ان العامل المتعطل فى عالمنا هذا يحس كانه منبوذ من المجتمع الذى يعمل . وقد كان الاغريق أصدق نظرا من هذا ، اذ كانوا يرون فى الفراغ أعظم خير للبشر فاستخدموا الفراغ فعلا فى اغراض لها قيمتها — ويدل على ذلك ان لفظة « الفراغ » باليونانية قد امدت أكثر اللغات الغربية الحديثة باللفظة التى تعنى « المدرسة » . وسوف تمد الحياة الآلية التى بزغ فجرها فى عالمنا الحديث جميع العمال الصناعيين بالفراغ الكافى فى وقت قريب ، وذلك دون نقص فى الدخل او فقدان لاحترام النفس او تقدير المجتمع .

وليس من شك فى أن هذا الفراغ الذى لم يسمع به أحد من قبل لو القى فجأة بين أيديهم لأساءوا استخدام جانب منه فى مبدأ الأمر . ولكنا سوف نتمكن — عاجلا او اجلا — بكل تأكيد من انقاذ بعضه لاستخدامه فى تربية الكبار تربية شكلية . ان تتلمذنا فى الحياة بصورة غير رسمية يمتد بطبيعة الحال مدى الحياة ، وتجاربنا فى الحياة تعلمنا ، سواء أردنا أو لم نرد ، ولكن التربية الشكلية فى الحضارات المرسومة بطابع الفقر التى سادت فى هذه الآلاف القليلة الأولى من السنين — هذه التربية حتى للقلة الممتازة تبلغ نهايتها بانتهاء دور المراهقة ، ان لم يكن قبل ذلك . وقد كانت لذلك آثار سيئة

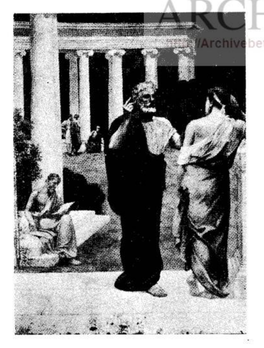
فقد كان الطالب يتخم بعلوم الكتب فى مرحلة من مراحل الحياة لم يكتسب فيها بعد خبرة تسمح له بالافادة منها ، ثم يحرم من علوم الكتب هذه ، فى المرحلة المتأخرة من حياته التى يستطيع أن يفيد فيها من هذه العلوم فى ضوء تجاربه النامية ، لو انه أعطى الفرصة لذلك . اما فى مجتمع المستقبل الذى يتميز بالثراء ، فسوف نستطيع ان نوفر للكبار التربية فى بعض أوقاتهم ، لكل رجل وكل امرأة فى كل مرحلة من مراحل الحياة فى سن الرشد . وقد أنشئت بالفعل فى « الدنمارك » — وهى من البلاد المتقدمة حقا — معاهد يتلقى فيها الكبار تعليما عاليا عن طواعية . فالفلاح الدنماركى يوفر المال سنوات لكى يتمكن من حضور الدراسة ستة أشهر او اثنى عشر شهرا . وهو يفخر بانتقاء موضوعدراسته مما يرفع مستوى ثقافته لا مما يرفع من مركزه الاقتصادى . وفى هذا النظام الدنماركى نلمح تباشير ناحية من نواحى التقدم فى التربية التى سوف تتاح للبشرية كلها فى **« عصر استخدام الذرة من أجل السلام »** وعصر الحياة الآلية ، والفراغ الذى سوف ينجم عن توفر القوى الآلية الموجهة توجيها علميا .

مكانة المعلم

بيد أن نوع التربية بجميع ضروبها يتوقف على نوع الأفراد الذين يقدمونها . ومن التناقض العجيب أننا نلمس ميلا نحو انحطاط النوع كلما زادت أهمية العنصر الشكلى فى التربية . فقد كان التدريب التلقائى فىالحياة — وهو الصورةالوحيدة من صور التربية التى عرفها الانسان فى بداية التاريخ — مما يقوم به قادة المجتمع . كان الطفل يتلقاه عن أبويه ، والشاب عن الكهنة ورواد الجماعة وكانت الوظيفة التربوية لهؤلاء القادة لا تنفصل ولا تتميز عن بقية نواحى نشاطهم ، ومن ثم كانت من مقومات مكانتهم فى المجتمع . اما حينما يظهر نوع من التربية شكلى منفصل بذاته ، فانه يخلق طبقة من المعلمين المحترفين الذين يعملون كغيرهم من المحترفين والمحترفات — من أجل ما يتقاضونه من رواتب . وفى أكثر المجتمعات المتحضرة التى عرفناها حتى اليوم ، كانت رواتب هؤلاء المعلمين المحترفين — كما كانت مراكزهم الاجتماعية — أحط مما يزعمه المجتمع لقيمة التربية الشكلية . وقد خلق هذا الموقف أحيانا دائرة مفرغة ، صرف فيها ما عاناه المعلمون المحترفون من تدهور وسخط الأفراد القادرين عن احتراف المهنة . ومن ثم أدى ذلك الى زيادة انحطاط مستواها وقيمتها الاجتماعية ، مما ادى بدوره الى سخط أشد وتدهور أبعد سحقا . وقد سخط **« برنارد شو »** من انحطاط مركز مهنة التعليم فى العالم الغربى اليوم فى عبارته البليغة اللاذعة التى يقول فيها : « **من يستطع يعمل ، ومن** لم يستطع يعلم »

حقا ان مركز مهنة التعليم فىالعالمالغربى يختلف اختلافا كبيرا من بلد الى آخر . ولكنه فى جملته لا يتناسب وما يقوم به من عمل . فماذا عسانا اليوم فاعلون لرفع مركز مهنة التعليم ومستواها ؟ لقد سبقت روسيا غيرها فى هذا المجال فكرمت المعلم فى الاتحاد السوفيتى ، وحاولت أمريكا فى تنافسها مع روسيا أن تحذو حذوها فى هذه الناحية فرفعت رواتب المعلمين فيها وخفضت من ساعات العمل المفروضة عليهم فوفرت لهم بذلك قدرا أكبر من الفراغ .

سقراط يناقش أحد طلابه فى أثينا القديمة



أذاعته أكثر من مائتى محطة وشهده أربعون مليونا من الامريكيين كانت الاسئلة حول المعرض تصل الى واشنطن على الهواء مباشرة من نيويورك ، أثناء الحديث نفسه . .

وهكذا كان معرض توت عنخ آمون فرصة نادرة ، من فرص تقديم أنفسنا للرأى العام الامريكى .

ونحن عندما نقدم أنفسنا الى الرأى العام الخارجى ، نقدم أصول حضارتنا ليثبت للعالم عراقة العناصر الانسانية فينا ، وعمقها فى تكويننا .

فاذا نادينا بعد ذلك على لسان رئيس جمهوريتنا الرئيس جمال عبد الناصر بأننا أبناء حضارة لاتقوم على التعصب أو التمييز بين الناس ، فاننا نقدم على ذلك دليلنا واضحا غير محتاج للمناقشة .

واذا نادينا بأن آثار النوبة ، تراث الانسانية جمعاء ، وان شاءت المصادفات أن تقع فى وادى النيل ، فاننا نقدم على ذلك دائما البرهان الصادق الخالد على ما نقول .

لقد كانت فكرة اقامة هذا المعرض للمرة الاولى فى الولايات المتحدة قائمة على أساس تكوين رأى عام أمريكى ، قوى ومستنير يتحمس لمشروع انقاذ آثار النوبة .

وعندما نقول أن الامل كبير فى أن يحقق المعرض أغراضه ، فان الدلائل الاولى تدل على أننا لانتجاوز الحدود المعقولة فيما نأمل ونرجو .

ان المعرض سيستمر عامين ، يجول اثناءهما فى مختلف الولايات ، بعد أن ينتهى عرضه فى واشنطن .

وقد وصلتنا المعلومات الاولى عن المعرض ونجاحه الهائل ، وكنا قد فرغنا من هذا العدد من « المجلة » أو نكاد .

على أننا ندرك أن الرأى العام العربى ، و قد أولى موضوع انقاذ آثار النوبة اهتماما خاصا ، وأخذ يتابع الخطوات المتصلة به بشغف ، لذلك آثرنا أن نضيف هاتين الصفحتين الى «المجلة» نسجل بهما هذا الحدث الثقافى الهائل بالحقائق والصور .



كانت السيدة حرم الرئيس كنيدى تبدى اعجابها بمحتويات المعرض وهدية الرئيس جمال عبد الناصر وعبرت عن ذلك فى أكثر من مناسبة أثناء افتتاح المعرض

غير ان تحسين ظروف الحياة المادية للمعلمين لا يكفى وحده لرفع شانهم ، وان كان مما يعاون على زيادة احترامهم لأنفسهم واحترام الجمهور لهم . ولا يمكن أن يرتفع هذا الاحترام حقا الا اذا آمن الجمهور وأرباب المهنة بأمرين : أولهما أن مهنة التعليم تؤدى خدمة قيمة للجمهور ، وثانيهما أنها تتمتع من حيث نوع العمل بمستوى مهنى رفيع .

ويمكن تحقيق الشرط الأول اذا ادركنا ان مهنة التعليم فى الفترة التاريخية الحرجة التى نمر بها تلعب دورا لا غنى لنا عنه فى معاونة الجنس البشرى على انقاذ نفسه من الهلاك وذلك بمساعدته على أن ينمو كاسرة واحدة ينعدم فيها ذلك التقسيم التقليدى المقوت الى أصحاب الامتياز والمحرومين من الامتياز . وهذا مجال يستطيع فيه معلم اللغات ومعلم التكنولوجيا ان يبرهن على قيمته . اما عن المستوى المهنى الذى يمكن أن يرقى اليه المعلم فانه يتوقف على مقدار الفراغ الذى يتوفر له وعلى مدى انتفاعه بهذا الفراغ .

البحث العلمى

ومنذ ان تعمد الانسان المتحضر ان يأخذ على عاتقه مهمة توسيع حدود المعرفة البشرية بالبحث المنظم الهادف ، أقر المجتمع أن أستاذ الجامعة يجب أن يعطى الفرصة لكى يصبح باحثا أيضا بعض الوقت اذا اراد أن يحتفظ بحيويته العقلية وان ينقلها الى تلاميذه . ولدينا الآن مايكفى من الموارد المادية التى تمكننا من توفير الفرصة عينها لا لأساتذة الجامعات وحدهم ، ولكن كذلك لجميع المستويات التى تقل عن ذلك شأنا . ولا أحسب أن شيئا ما يفضل هذا العامل فى زيادة مهنة التعليم كفاية وكرامة واحتراما لذاتها . وحينما نتحدث عن البحث يجب أن نتحدث عنه فى أوسع ما يدل عليه ولا ينكر أحد — فى ميدان البحث فى مظاهر الطبيعة — أن المنظار المقرب له من القيمة ومن الأهمية ما المنظار المكبر . وقد ظهر حديثا فى ميدان الدراسات الاجتماعية ميل عند الباحثين الميكرسكوبيين « المعنين فى التخصص » لى ادعاء احتكار صفة « البحث » لنوع العمل الذى يقومون به ، كما ينكرون هذه الصفة على اخوانهم الباحثين التلسكوبيين (الذين يتميزون بشمول المعرفة) . ولم يقل أحد فى العلوم الطبيعية أن البحث الميكروسكوبى أعلى قدرا من البحث التلسكوبى . ولا يختلف الأمر عن ذلك فى ميدان العلوم الانسانية .

فالبحث من أى نوع من الأنواع يفيد التعليم ، لأنه يحتم مستوى من الدقة وشمول المعرفة يتطلبه المعلم الباحث من نفسه كما يتطلبه من تلاميذه ، وكنا هنا — كما كنا فى غير هذا المكان — نعود الى مشكلة حدود قدرة العقول البشرية . وحتى لو شغلت التربية الشكلية حياة المرء كلها ، فكيف يستطيع عقل واحد فى مدى حياة واحدة ان يكتسب تربية تتصف بالدقة كما تتصف فى الوقت عينه بالشمول ؟ ولا نستطيع ان نستغنى عن أى من هذين الشرطين فى عالم اصبح « واحدا » كما اصبح كذلك علميا فى مستوياته العقلية . وربما كان حل هذه المشكلة ينحصر فى ان يعمل كل امرىء — تلميذا كان أو معلما أو باحثا أو رجلا عمليا — ببعدين عقليين فى آن واحد .

كل امرىء بحاجة الى ان ينظر بعين الطائر فيرى كل شىء فى عموم ، وبعين الدودة فلا يرى الا مساحة ضئيلة ولكن فى عمق سحيق . ولكن هل يستطيع العقل البشرى أن يحقق شمول المعرفة مع عمقها ودقتها ! كلا . ولكنه لايجب على الأقل أن ينحصر فى اتجاه واحد من هذين الاتجاهين ، بل لابد له من السير فيهما معا . وليدرس طلابنا تاريخ البشرية كلها فوق سطح البسيطة منذ العصر الذى أصبح فيه أسلافنا من غير نوع الانسان بشرا من الناس . ولكنهم يجب معذلك أن يبحثوا فى عمق ودقة تاريخ قبيلة ما أو بقعة محلية لم يعش أهلها طويلا . عليهم ان يتعلموا الاتصال بجيرانهم بلغات غير لغاتهم القومية ، وعليهم فى الوقت عينه أن يتقنوا بالتفصيل تركيبات لغة معينة وفن شاعر معين . وهذه المعالجة المزدوجة لمشكلة التربية هى خير سبيل نسلك فى العالم الضخم المعقد الجديد الذى قذفنا فيه اليوم تيار التاريخ المتدفق الجارى

السيدة حرم الرئيس كنيدى تفتتح المعرض والى جوارها الدكتور ثروت عكاشة يستمعان الى شرح الدكتور احمد فخرى أستاذ الاثار بجامعة القاهرة

افتتاح معرض توت عنخ آمون بالعاصمة الأمريكية



الدكتور ثروت عكاشة يلقى كلمة الافتتاح . اقرأ نص الكلمة ص ٣٦

فى صباح ٣ نوفمبر ١٩٦١ ، افتتحت السيدة الاولى فى الولايات المتحدة الامريكية، معرض توت عنخ آمون فى بهو المتحف القومى بواشنطن .

وقد أحيط معرض توت عنخ آمون باهتمام خاص ، وحماسة لم يشهدها من قبل اى معرض أقيم فى الولايات المتحدة الامريكية .

تمثلت هذه الحماسة فى رعاية السيدة حرم الرئيس كنيدى ، رئيس الولايات المتحدة الامريكية للمعرض .

وتمثلت فى اهتمام العلماء ورجال الفكر والكتاب والصحفيين بالمعرض ، حتى لقد احتشد منهم فى واشنطن مئات ، واجتمعوا بالدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والارشاد القومى ساعة ونصف ساعة ، وهى مدة قياسية فى مثل هذه المؤتمرات الصحفية التى يكون موضوعها معرضا من المعارض التاريخية أو الفنية .

وتمثلت فى اهتمام المفكرين جميعا بحضور عرض فيلم آثار النوبة ، والشرائح الملونة التى قدمها المحاضرون العرب فى قاعة الاحتفالات بفندق « شورهام » .

وتمثلت كذلك فى حرص الرسميين من المسئولين الامريكيين على حضور الافتتاح والتردد على المعرض بين الحين والحين .

وتمثلت فى تنافس محطات التلفزيون الامريكى والسينما الامريكية على تسجيل محتويات المعرض والنشاط الثقافى العام الذى شهدته العاصمة الامريكية بمناسبة افتتاحه فى واشنطن ، وفى حديث الدكتور ثروت عكاشه مع التليفزيون الامريكى ، ـ



آثار توت عنخ آمون تزور أمريكا

اذا كان عرض أوبريت ((الأرملة الطروب)) هو أهم حدث ثقافى فى الشهر الماضى ، فلا شك أن ارسال مجموعة من آثار توت عنخ آمون لتطوف بأهم بلدان الولايات المتحدة الأمريكية هو أهم الأحداث الثقافية خلال هذا الشهر . و ((المجلة)) فى احتفائها الواضح بالأحداث الهامة فى حياتنا الثقافية تقدم لقرائها على الصفحات التالية تحقيقا ثقافيا شاملا عن هذا المعرض الذى أعدته وزارة الثقافة والارشاد القومى كى يعرف بحضارتنا العريقة فى العالم الجديد ويدعو فى الوقت نفسه الى الاسهام فى انقاذ آثار النوبة ، التى تعتبر جزءا هاما من هذا التراث الانسانى . فى مستهل التحقيق نص كلمة الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة والارشاد القومى فى افتتاح معرض ((توت عنخ آمون)) بواشنطون فى ٣ نوفمبر ١٩٦١ ، يليها مقال للدكتور أنور شكرى ـ وكيل وزارة الثقافة ومدير مصلحة الآثار ـ عن توت عنخ آمون وأهم الآثار التى عثر عليها فى مقبرته .

ويقدم بعد ذلك الاستاذ محمد حسن عبدالرحمن ـ الأمين الأول بالمتحف المصرى والأمين على آثار توت عنخ آمون ـ تعريفا بالقطع الأثرية التى يتكون منها المعرض .

معرض توت عنخ آمون بواشنطن

بقلم

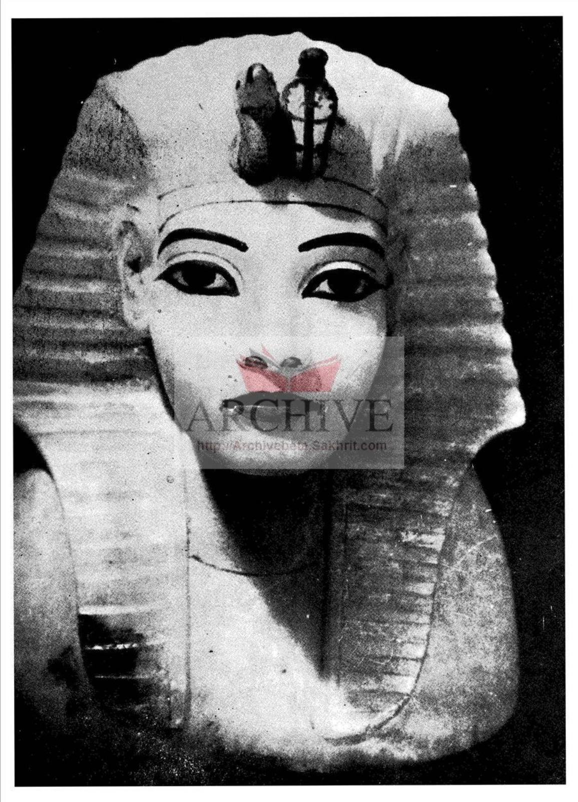
الدكتور ثروت عكاشة



انى لأبدأ حديثى بالتعبير عن عظيم سرورى اذ أقف بينكم اليوم لافتتاح معرض «توت عنخ آمون» فى هذه القاعة العظيمة التى كرست لأبدع آيات الفن. ولقد كان من دواعى سرور حكومة بلادى حقا أن تبعث بهذه المجموعة لتطوف أرجاء الولايات المتحدة حتى يستطيع الشعب الأمريكى أن يرى رأى العين كنوز هذا الملك الذائع الصيت .

والواقع أن هذه هى أول مرة تخرج فيها هذه الكنوز من معارضها فى متحف القاهرة ، وان وجودها هنا لدليل على التعاون الودى بين الشعبين على مختلف المستويات ، مما يسر السبيل لهذا العرض . ولقد أتيح لى أن أرى مبلغ ما احيطت به هذه الكنوز من رعاية حانية ، وانا لمدينون بالشكر حقا

شكل (١) غطاء لاحد الاقسام الاربعة للصندوق المرمرى المعد لحفظ أحشاء الملك .



لرئيس الولايات المتحدة ، وحكومة هذه البلاد ، وجمعية المتاحف الأمريكية ، ومعهد « سميثسون » والمركز الأمريكى للبحوث فى القاهرة ، على ما اظهروه من همة لا تكل وما أبدوه من غيرة لا تفتر ، وان الفضل الذى أسدوه فى هذا السبيل ، لا يزال يلقى منا أعمق التقدير ، لأنهم بما بذلوا ، قد اكدوا فى نفوسنا ايمانا ، أعتقد أننا ندين به جميعا، ايمانا بالقيم المعهودة بيننا وبثقافتنا المشتركة الموصولة التى شاب من حولها الزمان . وهذا المتحف الرائع ، والمتاحف الأخرى الكثيرة التى يشرف بها قدر حواضركم الكبرى ، اشاهد حى على أن احلام اجدادنا وما حققوه من أمجاد تحمل الينا رسالة لا تلتمس لابلاغها وسيطا ولا رسولا . وان قاعاتكم هذه ، لكنز . وما شعوركم بأن هذه البدائع يجب أن تصان كما تصان النفائس ، الا شاهد عظيم على الحياة الروحية التى تحيونها .

ولقد كان الرجل الذى أثرعنه أنه اول من قال : « الفن طويل الأجل ، والعمر قصير محدود » متشائما على نهجه الخاص ، ولكننا نحن لسنا بمتشائمين ، أجل لسنا متشائمين ، لأننا لا نضع هذا الحد الفاصل بين « الفن » و « الحياة » ، بل نحن نؤمن بأن استمرار الحياة يمكن أن يتحقق بفضل ما تفسحه لنا أطياف الفن من آفاق ،ولا نعنى بهذا حياة فنان بشخصه فحسب ، بل نعنى ايضا حياة الانسانية جمعاء . وهذا هو سر القدماء الذى حير كثيرا من المحدثين المستغرقين فى ماديتهم المبتذلة .

وانا اذ نؤمن بتجدد الحياة بفضل الفن ، لنبذل اقصى الجهود لانقاذ معابد النوبة وآثارها من أن تغمرها مياه الفيضان التى يأتى بها النيل بعد اقامة السد العالى . على أن هذا العمل أكبر من أن تطيقه أمة واحدة ، وبخاصة اذا كانت أمة محدودة الموارد كأمتنا . ولا يمكن أن يتحقق ذلك الا بالتعاون الدولى الذى يبذل فيه كل شخص وكل دولة بذل السماح والكرم ، بل الغيرة والحماسة ، مؤمنا بأنه يحافظ بذلك على تراث يخصه .

ولقد رصد رئيسنا جمال عبد الناصر ، لهذا المشروع مبلغا يساوى عشرة ملايين دولار ، على الرغم من اهتمامه الواجب بمسائل التنمية الاقتصادية فى بلادنا ، وكانت عنايته الشخصية الدائبة فى هذا السبيل حافزا عظيما لنا .

وأنتم أبناء الولايات المتحدة ، يا من لا تزالون بعد فى ريعان الشباب والفتوة ، قد أوتيتم من الحكمة حظا لعله يفوق غيركم من الأمم القديمةالعهد ، حكمة الشعور بالمسئولية حيال المحافظة على آثار الأمجاد التى حققها الانسان أيا كان وطنه .

ولقد مددتم أيديكم أنتم وحكومتكم فى كرم وسخاء لكل مشروع من هذا القبيل ، فعلتم ذلك لأنكم تؤمنون ايمانا راسخا بأن ثقافة الانسان وتاريخه وحدة واحدة ، وأن حياة الانسانية يمكن أن تتجدد، وأن تخلد حقا بفضل ما تفسحه لنا أطياف الفن العظيم من آفاق . فلنعكس اذن ذلك المثل المأثور قائلين : « الحياة طويلة الأجل ، لأن عمر الفن طويل ممدود » ، ولنعمل جميعا لتحقيق هذا الهدف .

وانا لندرك حقا فى مثل هذه المناسبات التى تتمثل لنا اليوم كلمات « كيتس » : « ان الشىء الجميل يمتع النفس متعة لا تذهب ولا تنقضى » . فالجمال أيا كان زمنه وموطنه يتحدث الينا بلا وسيط ولا رسول ، ورسالته نافذة متعددة الجوانب ، تشمل نواحى الحياة الانسانية جميعا فى أسمى لحظاتها واشدها تأثيرا فى النفس . وانكم على سبيل المثال لتحتفظون هنا فى هذا البناء بصورة من اروع ما رسمته ريشة « رمبرانت » من آيات ، بل من اروع آيات التصوير فى العالم كله ، ألا وهى صورة «السيدة ذات المروحة» ، ويندر أن تثير صورة من الصور الأخرى فى القلب ما تثيره هذه الصورة من أسى ، وشجاعة ، وعزة وجمال ماثل فى هذا الوجود . وبعد ، فبالقرب منها ، قرب « موزارت » من « بيتهوفن » ، يتغنى « فيرمير » ، بالحسن الخالص وان كان تآلف انغامه يتردد دائما فى بلغ الأعماق . ان هاتين التحفتين لآيتان من آيات الخلود .

وما هاتان التحفتان الا صوتان من أصوات كثيرة عديدة . وقد شهدت هذه القاعة من شهرين أو ثلاثة اشهر فحسب ، صورا من دولة « سونغ » الشمالية فى الصين ، فريدة فى رصانتها الشامخة وعظمة روحها اللتين يتمثل فيهما أعمق ما بلغ اليه الفن من فهم للطبيعة ، وأكثره مواءمة بين المشاعر وواقع الحياة .

وها نحن أولاء ، نسمع صوتا آخر ونشهد رؤيا أخرى . فقد آنس المصريون القدماء من أنفسهم حافزا ملحا الى أن يبدعوا من آيات الجمال مثلما أبدع



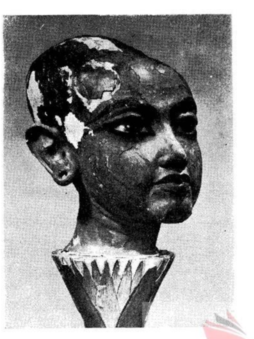
الصينيون ، وانه ليتمثل فى الشعبين جميعا على أوسع نطاق ، وعلى نحو تلحظه العين لأول وهلة،رب الجمال عند أفلاطون ، أو قل النزوع الى تحقيق الكمال المثالى . ولعلنا لا نبادر فى غير هاتين الثقافتين وبمثل هذه السرعة ، الى الحكم على شيء بقولنا : ان هذا من آثار الصينيين ، وهذا من آثار المصريين القدماء . وقد تعلمنا ، كما يتبين من هذين المعرضين ، أن ندرك كلتا الثقافتين بوضوح ، وقد صنا الثقافتين جميعا باعتبارهما جزءا من تراث الانسانية يعبر عن أسمى ما طمحت اليه .

ونحن اليوم نتلهف على ذلك العزاء الذى يمكن أن يزجيه لنا الفن والتاريخ ، وان قلوبنا لتحن شوقا اليه لأن الطبيعة غدت أفسح من آفاق خيالنا ، وأضيق من أن يتسع لها خيالنا ، ونحن ندرك من قوى الطبيعة الخفية الهدامة التى لا حد لها مثلما أدرك « ليوناردو دافنشى » فى صوره لمناظر الطبيعة ، ونخشى ان تتحقق الرؤيا خشية « ماتياس جرونفالد » أو « هيرونيموس بوش » . ولم تعد جنة القرن الخامس عشر ، جنة المأوى . فقد ارتدت الينا فظائع الغابة المظلمة ، لأن العلم قد علمنا أكثر من أن نقيم عالمنا على الود والوئام ، واقل من ان نقيمه على المحبة والألفة بين الناس . وان امامنا الكثير مما يجب أن نتعلم كيف ننساه ، وما زال امامنا آفاق لا تحد لا مناص لنا من أن نرتادها .

وبعد ، فانى لست متشائما ، ومن الناس من يظن اننى رجل محافظ ، من طراز قديم ، ولكننى أومن شخصيا ــ ويعزز ايمانى كل هذا الجمال الذى يحيط بى هنا ــ بأن روح الانسان لا يمكن أن تقهر . وانا لنتلفت ، كما هو شأننا اليوم ، الى خير ما جاد به الفن فى الماضى ، ونسعى متضافرين الى صيانته ، ولا نتخذ من ذلك مخدرا نتوسل به الى الهروب من الواقع ، بل نتخذه سبيلا الى تجديد ايماننا ، وتمكيننا الروح والخيال من أن يصوغا لنا معانى كلية جديدة ، تتمثلها العين ، وتستوعبها الأذن ، وقيما أزلية تبعث كل يوم بعثا جديدا . وانا ، كعهدنا دائما لننشد الحياة الفاضلة .

وختاما أقول: انى أومن بأننا بسعينا مجتمعين الى بلوغ هذه الحياة سوف يتكلل سعينا بالنجاح .





رأس « توت عنخ آمون » تبرز من زهرة لوطس لترمز الى فكرة البعث

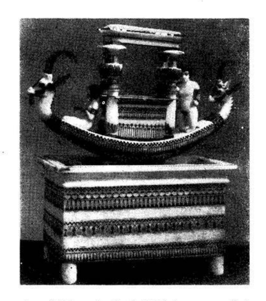
لم يقدر لملك من الملوك ان يردد العالم اسمه ، وان ينصت لذكره كما قدر لتوت عنخ آمون منذ ان كشف عن قبره فى الرابع من نوفمبر من عام ١٩٢٢ ، فما كادت أسلاك البرق تتناقل وصف ما كان يضمه قبره من ذخائر ونفائس حتى اخذت طوائف الناس تهرع اليه من كل صوب ، وطفق محررو الصحف والمجلات ينشئون المقالات عنه ، وينشرون صور آثاره ، وراح الصناع يحاكون بعض حليه وأثاثه ، وتهافت الخلق على شراء ما صنعوا ، فكان اسـمه بذلك كله ملء الأفواه والأسماع ، وذخائره مثار الحديث والاعجاب.

ولا تزال آثاره فى المتحف المصرى بعد أربعين عاما من الكشف عنها تجذب اليها الزائرين من كل قطر ، تبهرهم أشكالها ، ويزهيهم اختلاف طرزها وانماطها .

كان توت عنخ آمون من عشيرة اخناتون ، وكان اسمه فى الأصل توت عنخ اتون ، وقد تولى العرش وهو لا يزال صبيا ، وتزوج من ابنة اخناتون الثالثة ، عنخس آن با اتون ، بيد انه لا يعرف اذا كان قد تزوجها قبل توليه الملك أو معه لتدعيم حقه فيه وان كان من المعروف انهما عاشا مع نفرتيتى فى قصر لها فى شمال تل العمارنة اثر خلاف نشأ بينهما وبين زوجها اخناتون فى أواخر حياته .

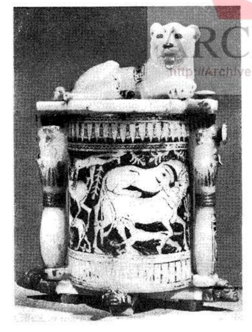
على اية حال لقد كان اعتلاء توت عنخ أتون العرش فى وقت عصيب ، تألب فيه على مصر أعداؤها فى الخارج ففقدت بعض أملاكها ، وتجمعت فى داخلها قوى المعارضة ضد تشيع اخناتون لمعبودته أتون على حساب سائر الآلهة القديمة . فقد نشأ الكهنة فى أحضان العبادات القديمة ، وارتبطت بها مصالحهم ، وكان من العسير عليهم قبول اله جديد ينشأ فى كنف الملكية وتحت رعايتها بما يضير آلهتهم . ولم يكن ليرضى عن العبادة الجديدة كهنة آمون بصفة خاصة ، وهم الذين كانت لهم السيادة الدينية فى كافة البلاد ، والذين أضاع عليهم أتون ، المعبود الجديد ، ما تجمع لهم من سلطان منذ عدة أجيال .

ولم يكن رجال الجيش ليرضيهم كذلك تراخى اخناتون فى الدفاع عن أطراف الامبراطورية المصرية وعن فقدان بعض أجزائها . وكان الشعب على اختلاف طبقاته فى صف رجال الدين ، فقد نشأ هو ايضا فى ظل المعبودات القديمة وما يتصل بها من



زورق من مرمر مصرى أنيق الصنع يتوسطه جوسق فوق حـوض من المرمر

بقلم : الدكتور محمد أنور شكرى



اناء عطر من الرمر المصرى محلى بصور دقيقة

عقائد ، وكانت دعوة اخناتون غريبة عليه لا يفقه لها معنى .

ولم يكن الملك الصبى أو أحد من رجـال بلاطه ليستطيع ان يواجه ذلك كله ، وهكذا لم يقدر للدين الجديد أن يتجاوز حياة اخناتون ، فما كاد العـرش يخلو منه حتى عادت العبادات القديمة سيرتها الأولى ، وغير توت عنخ آتون اسمه الى توت عنخ آمون ، واسم زوجته الى عنخس ان با أمون ، ورجـع الى طيبة ، معقل الاله أمون ، ومعـه النبلاء والموظفون والصناع والفنانون والتجار وغيرهم ، وعاد لأمون سلطانه الدينى ، واستأنف كهنته نشاطهم ، وراحوا ينشدون له اناشيد النصر فى كل مكان . وما من ريب فى أنه قد صاحبت هذا كله أحداث لم يسجل التاريخ شيئا منها ، وان كان يغلب على الظن أن آى ، الذى تولى الملك من بعده ، كان من وراء العرش يسـنده ويدعمه .

وقد وصف توت عنخ أمون ما أصاب معابد الآلهة والآلهات قبيل عهده من اهمال وتخـريب فذكر أنه وجدها مهدمة ، وأماكنها المقدسة مخربة ، ينمو فى

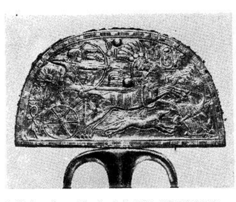
أفنيتها الحسك والشوك ، وأن الآلهة ادارت ظهرها للبلاد فلم تعد تستجيب لدعاء أحد ثم راح يشيد بأنه قمع الباطل ، وأقام الحق ، وجدد المعابد ، وزاد فيها ، وأوقف عليها العطايا ، وشيد لآلهتها التماثيل من الذهب والفضة واللازورد والأحجار الجميلة ، وعين لها الكهنة من أبناء الأشراف ، وفرض لهم المرتبات .

ومن مناظر مقبرة حوى فى طيبة ما يصور الجزى التى كانت لا تزال ترد الى مصر فى عهده من بلاد النوبة وآسيا ، وكان منها الذهب والعاج والأبنوس والتروس والفراء والبقر والخيل والمركبات الفاخرة والأوانى الثمينة من الذهب والفضة .

ولم يقدر لتوت عنخ أمون أن يعيش طويلا فقد مات دون العشرين وهو فى شرخ الشباب بعد حكم دام تسع سنوات . وتدل مومياءه على أنه كان نحيف البنية ، غير أنه لم يستدل منها على سبب وفاته . وقد ذكر الطبيب الذى فحصها أن الذين شاهدوا ملامح الوجه منها يستطيعون أن يشهدوا بكفاءة الفنان ودقته ، اذ صنع القناع الذى يمثله فى صدق واخلاص بملامح وديعة لطيفة . واشرف على أداء الطقوس الجنائزية له الملك آى الذى خلفه على العرش ، اذ صوره وهو يؤدى له بعض هذه الطقوس على احد الجدران فى غرفة دفنه مما لا مثيل له فى أية مقبرة ملكية أخرى .

ولاكتشاف قبر توت عنخ آمون قصة لا تخلو من طرافة . فقد اعتاد ملوك الدولة الحديثة حفر مقابرهم فى واد بعيد منعزل بقصد اخفاء اماكنها . على ان ذلك لم يحمها من التعرض لسرقة ما كانت تحتويه من ذخائر . وقد ظل بعضها معروفا فى العهد اليونانى الرومانى ، وفى القرون المسيحية الأولى اتخذ النساك من بعضها مساكن . ومنذ منتصف القرن الثامن عشر وجد بعض السائحين سبيلهم اليها ، فأخذوا يصفونها وينقلون بعض ما يحلى جدرانها من صور ، كما راحوا يكشفون عن بعضها ، وكان منهم فى أوائل القرن التاسع عشر بلزونى الذى ذكر أنه لم يعد وادى الملوك يشتمل على قبر غير معروف . ومع ذلك كشفت فيه مصلحة الآثار عام ١٨٩٨ عن بضع مقابر ملكية جديدة ، منها مقابر كل من تحوتمس الأول وتحوتمس الثالث وامنحوتب الثانى .

وفى عام ١٩٠٢ سمح لثيودور ديفز بالحفر فى وادى الملوك حيث عثر على عدة مقابر أخرى ، منها



مروحة احتفالات كان يثبت فيها ريش النعام حول الجزء الدائرى . ونرى عليه رسوما دقيقة تمثل الملك وهو يصطاد

مقابر كل من حاتشبسوت وتحوتمس الرابع ويويا وثويا وحورمحب ، وقد أعلن أنه لم يعد فى وادى الملوك أى قبر آخر يمكن الكشف عنه . وفى عام ١٩١٤ حصل كارنارفون وكارتر على التصريح بالحفر فيه ، وقد صرح لهما ماسبيرو ، مدير مصلحة الآثار اذ ذاك ، انه لا يعتبر العمل فيه مجديا ، بيد انهما كانا يطمعان فى الكشف عن قبر توت عنخ آمون اعتمادا على أن ديفز قد عثر على بعض آثار هذا الملك فى أكثر من مكان فى وسط الوادى .

وأخر قيام الحرب العالمية الأولى أعمال الحفر . وفى خريف ١٩١٧ قام كارتر بالحفر فى وسط الوادى، حيث كشف عن أكواخ بعض العمال من عهد الأسرة العشرين . وفى ١٩١٩ — ١٩٢٠ اتم حفر هذه المنطقة فيما عدا مكان أكواخ العمال . وفى الموسمين التاليين نقل العمل الى منطقة أخرى ، وهكذا مضت ستة مواسم دون أن يجد شيئا يذكر ، فأخذ كارتر وكرنارفون يشعران بالفشل وبدآ يفكران فى ترك وادى الملوك الى مكان آخر ، غير انهما قررا أن يواصلا العمل موسما أخيرا . وفى نوفمبر ١٩٢٢ عاد كارتر للحفر فى المنطقة الأولى ، واخذ يزيل أكواخ العمال بعد تسجيلها ورسمها . وفى صباح ٤ نوفمبر كشف العمال عن أول درجة محفورة فى الصخر ، ولم يلبثوا أن كشفوا فى اليوم التالى عن درجات أخرى تؤدى الى مدخل مختوم بخاتم جبانة طيبة وخاتم توت عنخ آمون ، بما دل على أنهم على أعتاب قبره . وهكذا تم الكشف عن هذا القبر بعد أن كاد اليأس يتطرق الى القلوب .

وقبر توت عنخ آمون أصغر مقابر الملوك جميعا ، على انه وجد مليئا بأثاثه ، بعضه مكدس فوق بعض ،

وقد امتدت اليه يد اللصوص بيد انها لم تنل منه كثيرا ، ذلك لأن انقاض مقبرة رمسيس السادس واكواخ العمال اخفته عن الأنظار . ومما وجد فيه من أدوات واثاث مذهب وغير مذهب من مختلف الأشكال والأصناف ارائك وكراسى ، ومقاعد وسرر ، ومراوح وصناديق ، ومصابيح واوانى ، وعصى وصوالج ، واقواس ونبال ، وخناجر وتروس ، وأبواق ومركبات ، وتماثيل ومقاصير ، وتوابيت ، بعضها من داخل بعض ، وملابس وتمائم ، وحلى متعددة الأشكال والأنماط . وكثير من هذا كله قطع فنية رائعة تعدو الوصف ولا تقدر بمال .

وعلى كثرة ما وجد من آثار توت عنخ آمون فى قبره فانه يخلو من نص يقص اخباره واحداث عصره؛ ولكن فيما يحلى بعض قطع الأثاث من صور فاتنة ونقوش بديعة ما يصور حياته الخاصة وولعه بالصيد وما كان يجمعه بزوجته الجميلة من مودة وحب بما يتفق وطراز تل العمارنة ولا يشبهه ما حفظ من آثار غيره من الملوك . واننا لنراه تارة جالسا على سجيته وهى تقف من امامه تعطره من اناء فى يدها ، أو تقدم له الزهر أو تصاحبه فى زورقه وهو يصطاد طيور الماء ، او تقف بجانب قدميه تقدم له سهما بيد وتشير بالأخرى الى بطة سمينة ليصيدها، او وهو يصب فى يدها العطر ، او يصطاد النعام او الغزلان او السباع ، او وهو يحارب الآسيويين أو النوبيين .

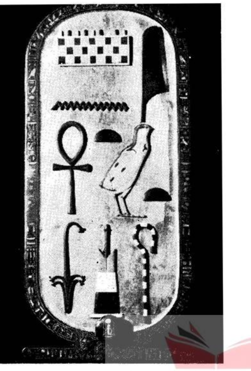
ويدل ما أودع فى قبره من باقات الزهر والهدايا على ما كان يحظى به من عطف وحب ، وما يكشف عن عواطف نبيلة خالدة على الزمن . ومن ذلك باقة زهر أودعها حبيب على جبين قناعه من فوق مومياه ، وخصلة شعر اهدتها اليه الملكة « تى » داخل أربعة توابيت صغيرة ، وتمثال دقيق منخشب يمثله فى هيئة « أوزيريس » نائما على سرير اهداه اليه الكاتب الملكى « مايا » .

فاذا كان هذا كله مما اودع فى قبر صغير لملك مات ولم يبلغ العشرين ، فما انفس ما ضاع من اثاث غيره من الملوك العظام امثال امنحوتب الثالث وسيتى ورمسيس الثانى ، الذين تتميز قبورهم بسعتها وفخامتها ، بيد أن الأقدار شاءت ان يحتفظ قبر هذا الملك الشاب بما أودع فيه من آثار حتى كشف عنها العلم الحديث فخلد ذكره بين الخالدين .

صندوق من الخشب صورت عليه مناظر صيد وقتال بمقاسات صغيرة جدا ، أبدع الفنان رسمها

تعريف بالقطع الأثرية في المعرض

بقلم : محمد حسن عبد الرحمن



غطاء صندوق على هيئة الاطار الذى تكتب بداخله أسماء الملوك . وترى مثبتة به العلامات الهيروغليفية المكونة للاسم الاخير من الاسماء الخمسة للملك « توت عنخ آمن »

آثار توت عنخ آمن

بعد الكشف عن مقبرة ملك الوجهين القبلى والبحرى « نب خبرورع » ابن رع « توت عنخ امن » وبعد اتخاذ الاحتياطات اللازمة لحفظ الاثار والعناية بها ليمكن نقلها من وادى الملوك الى مقرها الحالى بالمتحف المصرى ، بدات تفد على المتحف حيث سجلت به عام ١٩٣٤ . وقد بلغ عدد ارقام تسجيلها فى الجرد الأخير نحو ٤٥٠٠ . ولم يكن بالمتحف من آثار ذلك الملك قبل الكشف عن مقبرته سوى ما يأتى :

١ – لوح من حجر الكوارتزيت الأحمر وجد بقاعة الأعمدة بالكرنك وبه نص يتكون من ثلاثين سطرا كان قد اقامه بعد عودته لطيبة تسجيلا

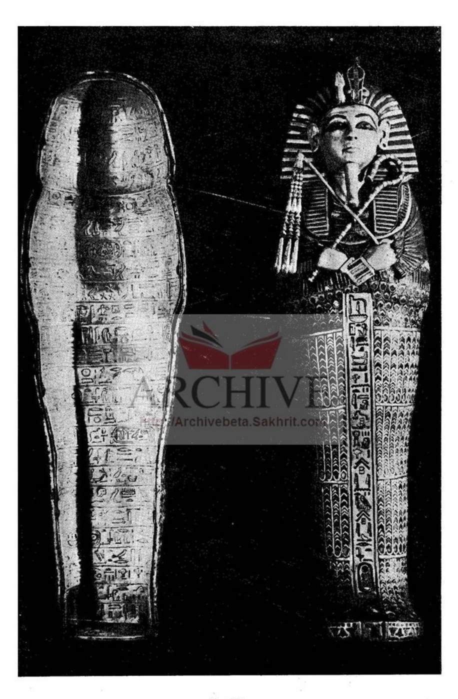
للترميمات التى قام بعملها لاثار الاله أمن التى خربت خلال ثورة « اخ ن آتن » الدينية وتعدادا للهدايا التى قدمها للاله « أمن » .

٢ ـ أجزاء من ثلاثة تماثيل مرممة الآن وقائمة فى الرواق البحرى بالمتحف أمام مقصورات الملك . ومتوسط ارتفاعها متر ونصف متر أحدها من الحجر الجيرى والاثنان الاخران من الجرانيت يشف محياه فيهما عن ألم دفين بسبب المرض الذى كان مصابا به .

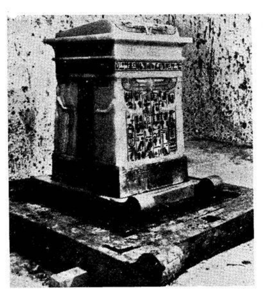
وكان المعتقد أن جميع ما كشف عنه من آثار ورد لمتحف الدولة وحفظ به . ولكن تبين أن بعضها قد تسرب بطريقة ما ، بدليل انه وجد بين مجموعات الملك السابق مسند رأس من الزجاج الأزرق وبدليل القطع الأخرى التى قدمت للمتحف بعد الكشف بسنوات عديدة وهى عبارة عن ثلاثة تماثيل شوابتى واناءين من الخزف الملون وقطعة من البرونز وثمانية مسامير من مسامير التابوت وهى من الفضة برءوس من الذهب وثلاث لوحات صغيرة من الذهب المحمر « وهو نوع نادر يحتاج جهودا كبيرة لاعطائه هذا اللون حتى فى العصور الحديثة » قد صنعت زخارفها بطريق التفريغ ، وكانت تستعمل لزينة الخيل . والمناظر المنقوشة عليها تصور الملك فى هيئة أبى الهول ماشيا

شكل (٢)





شكل (٣)



شكل (٤)

كما تظهر عليها أيضا الالهة « نخبيت » الهة الوجه القبلى وبعض الأسرى المكبلين بالقيود .

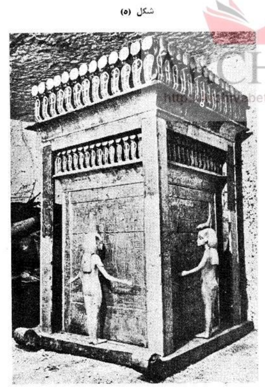
وقد اختير للعرض بالولايات المتحدة الامريكية احدى وثلاثون قطعة من بين القطع المعروضة بالمتحف كما اختيرت أيضا القطع الأخرى التى نعرف بها فى الجزء الأخير من المقال ابتداء من رقم ٣٢

١ ـ القطع المختارة من آثار توت عنخ امن :

١ ـ خنجر وغمده من الذهب وجد بين لفائف مومياء « توت عنخ امن » نصله من خليط جامد من الذهب محفور عليه زخارف محورة بديعة لزهرة اللوتس وبراعمها . والمقبض مزخرف بأشكال هندسية محببة من الذهب ، وبأشكال الزهور والطيور مطعمة بالزجاج والأحجار الملونة . وعلى الغمد اشكال بارزة لحيوانات برية فى أوضاع القفز المختلفة بين الزهور .

وزن الخنجر وغمده ٢٩٨٫٥ جراما وطول الخنجر ٣١٫٦ سم (شكل ٢)

شكل (٥)



٢ ـ تابوت صغير للأحشاء من الذهب نقش عليه اسم « حابى » أحد أبناء « حر » (حورس) الأربعة . وهو واحد من اربعة توابيت خصصت لحفظ احشاء الملك ولا تختلف عن بعضها الا من حيث النقش . وهو كزملائه المعروضين الآن بالمتحف المصرى مرصع بالأحجار الملونة وعلى هيئة الملك المحنط مقتبسا شارات الاله « أوزير » اله الموتى .

ويلاحظ أن هذه التوابيت الصغيرة الأربعة كانت تحوى أحشاء الملك المحنطة . وكانت موضوعة فى الأقسام الأربعة لصندوق الأحشاء المرمرى « شكل ٤ » وكانت اغطية تلك الاقسام على هيئة رأس الملك الشاب « شكل ١ » ، كما كان هذا الصندوق بدوره موضوعا بداخل مقصورة من الخشب المذهب تحيط بها وتحميها من أوجهها الأربعة تماثيل خشبية مذهبة للالهات « ايزيس » و « نفتيس » و « نيت » و « سلكت » فى أوضاع لا تدانيها فى الرشاقة والجمال والعذوبة اى أوضاع أخرى من أوضاع التماثيل المصرية « شكل ٥ » .

وزن التابوت وغطائه ٢٦٥٣ جراما . وطوله ٣٩ سم . (شكل ٣) .

٣ ـ صدرية من الذهب بسلسلة ودلاية وجدت حول عنق المومياء . وهى على شكل الصقر رمز الاله

معقودين مع بعضهما البعض حول القصبة الهوائيــة بالرئتين . وفوق ذلك نرى منظر الملك بين الالهـين « أتم » و « حر » والأخير يقدم أمام أنف الملك علامة الحيــاة .

الوزن ٩٨ر٣ جم والطول ٩ سم . (شكل ٨)

٧ ــ اسورة للذراع من الذهب والزجاج الملون .

الوزن ٤٦ر٣ جم . والقطر الخارجى ٨ر٨ سم

٨ ــ تميمة من الفلسبار الأخضر الملبس فى اطــار من الذهب وجدت حول عنق المومياء . وهى تمثــل اله الجبانة « انبو » .

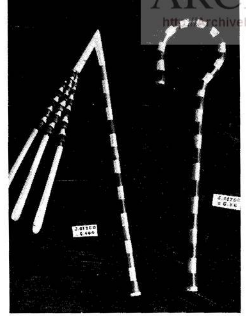
الوزن ٤٧ر١٤ جم والارتفاع ٥ر٥ سم . (شكل ٩)

٩ ــ رقيقة من الذهب عبارة عن تميمة على هيئة صل مجنح له رأس انسان . وقد مثلت اصــداف جسم الصل وريش الأجنحة بكل دقة بالرغم من دقة المعدن . وقد وجدت على عنق المومياء .

الوزن ٢٥ر١٢ جم . والعرض ٥ر١٢ سم . (شكل ١٠)



شكل (٦)



شكل (٧)

« حر » ناشرا جناحيه الى أعلى وفوق رأسه قرص الشمس ، ويتضح من الثقــوب المفــرغة على جميع الجسم ان بداخله قالبا له من الحجر الأخضر. أما بقية الصدرية فمرصعة بالأحجار والزجاج الملون والدلاية على شكل قلب آدمى .

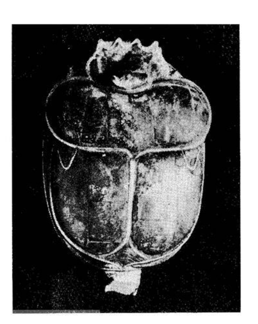
وزنها ٨ر١٢٥ جم وعرضها ٩ سم وطول السلسلة ٥ر٦٣ سم (شكل ٦)

٤ ، ٥ ــ شارتا الاله أوزير : احداهما معقــوفة والأخرى يتدلى منها ثلاثة أفرع بها خرزات مخروطية الشكل وجسم كل منهما من البرونز المغطى بالذهب والزجاج الأزرق على التوالى .

طول كل منهما ٣٣ سم تقريبا . (شكل ٧)

٦ ــ جعل كبير من اللازورد والذهب ونرى على اللوحة الذهبية التى تغطى أسفله علامة توحيــد القطرين ، وهى عبارة عن النباتين التقليديــين للوجهين القبلى والبحرى (اللوتس والبــردى)

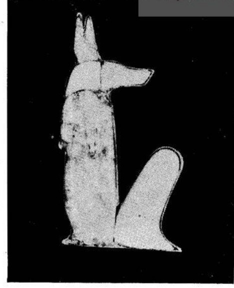




شكل (٨)



شكل (٩)



١٠ — رقيقة من الذهب عبارة عن تميمة على شكل العقاب رمز الالهة «نخبيت» الهة الوجه القبلى ويلاحظ ان تفاصيل هذا الطائر منفذة تنفيذا غاية فى الدقة . وقد وجدت ايضا على عنق المومياء .

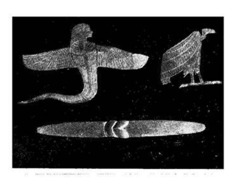
الوزن ٤٠٫٨ جم والارتفاع ٧ سم . (شكل ١٠)

١١ — خاتم من الذهب وجد على المومياء . ونرى أن الفص على هيئة الاطار (الخرطوش) المعتاد كتابة اسم الملك فيه ولكنه محفور عليه فى هذه الحال الاله « امن رع » اله طيبة جالسا .

الوزن ٥٣٫٧٨ جم . والقطر ٢٫٧٠ سم . (شكل ١١)

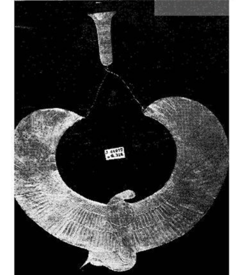
١٢ — خاتم من الذهب وجد باليد اليسرى للمومياء ونرى على الفص رسما بالذهب البارز فوق أرضية زرقاء يمثل سفينة فيها هلال القمر والقرص بين قردين (والقرد رمز للاله تحوت) . ولعل هذا أن يكون تعبيرا لما تحكيه الأسطورة القديمة التى تشير الى إن الاله الخير « تحوت » بصفته طبيب عين الاله « حر » (والتى يرمز لها بالقمر) هو الذى

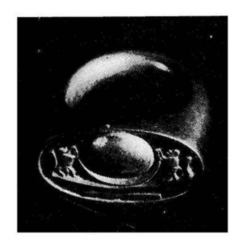


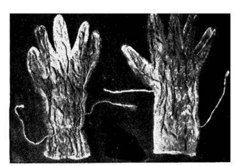






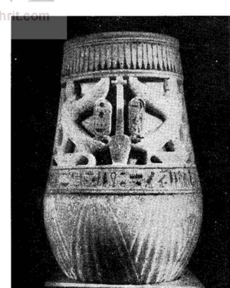






شكل (١٥)

شكل (١٤)



شكل (١٦)

عالجها وأعادها بعد أن أصيبت فى الشجار بين الأخير وبين ـ الاله ـ «ست» الذى كانت تميل طبيعته الى الشر . وبذلك نرى انه كان يلازم « توت عنخ امن » فى يده رمز انتصار الخير على الشر .

الوزن ٥٥ر٥٨ جم . والقطر ٩ر٢ سم . (شكل ١٢)

١٣ ـ قلادة رقيقة من الذهب على هيئة صل مجنح يرمز به لـلالهة « وازيت » الهة الوجه البحرى . وتفاصيله ممثلة بكل دقة . وقد وجد على صدر المومياء

الوزن ٩٨ جم . والعرض ٤ر٣٣ سم . (شكل ١٣)

١٤ ـ عصا من الذهب المصفح فوق قالب من المعدن. وبطرفها الأعلى تمثال من الذهب للملك واقفا وعلى راسه التاج الأزرق .

الطول ٣١٥ر١ مترا (شكل ٢٦)

١٥ ـ رقيقة من الذهب على هيئة عقدة نطاق . وقد وجدت فوق صدر المومياء وكانت تستعمل كتميمة .

الوزن ٤ر٩ جم والطول ١٧ سم . (شكل ١٠)

١٦ ـ تمثال من الخشب المذهب يمثل الاله « حرختنى خم » بجسم انسان وراس صقر . والوجه مطعم بالزجاج الملون . اما القاعدة فمغطاه بلون أسود

طول التمثال بدون القاعدة ٨ر٥٠ سم (شكل ١٤)

١٧ ـ زوج قفاز من الكتان بأربطته .

الطول ٢٦ سم . (شكل ١٥)

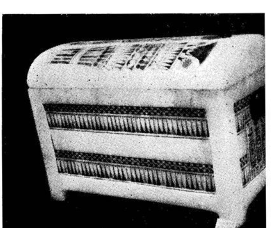
١٨ ـ غطاء لأحد أقسام صندوق الأحشاء الأربعة وهو من المرمر ويمثل صورة الملك برموز الملكية فوق جبهته . ويلاحظ أن تفاصيل الوجه ولباس الراس مبينة بالألوان السوداء والحمراء .

الارتفاع ٢٤ سم (شكل ١)

١٩ ـ اناء من المرمر للدهون العطرية مكون من جزءين ، اناء داخلى وآخر خارجى عليه مناظر



شكل (١٧)



شكل (١٨)

مشغولة بطريق التفرغ تمثل صلالا مجنحة وعلامات تمائم أخرى .

الارتفاع ٢٦ سم . (شكل ١٦)

٢٠ — اناء طويل من المرمر مرصع بالخزف الملون ليمثل الزخارف المعتاد نقشها بالألوان على الأواني الفخارية .

الارتفاع ٦٢ سم . (شكل ١٧)

٢١ — صندوق من المرمر مطعم بعجينة حمراء وسوداء بزخارف نباتية تمثل باقات الورد التقليدية على الغطاء . وقبضتاه من حجر الاوبسيديان .

الطول ٣٣ سم . والعرض ١٧ر٥ سم والارتفاع ٢٥ر٨ سم (شكل ١٨)

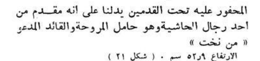
٢٢ — أبريق من المرمر بيد

الارتفاع ٢٢ر٥ سم والقطر ٩ر٨ سم . (شكل ١٩)

٢٣ — مسند رأس من الزجاج الملون بلون الفيروز وعليه اسم الملك ومحلى بشريط مزخرف من الذهب

الارتفاع ١٨ر٥ سم والعرض ١٨ر٨ سم . (شكل ٢٠)

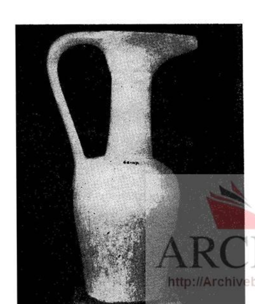
٢٤ — تمثال شوابتي من الخشب على هيئة الملك المحنط وبيديه شارتا الاله « أوزير » والنقش



المحفور عليه تحت القدمين يدلنا على أنه مقدم من احد رجال الحاشية وهو حامل المروحة والقائد المدعو « من نخت »

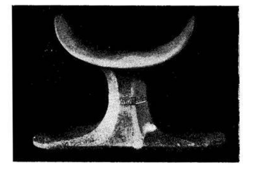
الارتفاع ٥٢ر٩ سم . (شكل ٢١)

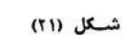
٢٥ — صندوق صغير من الخشب على هيئة الاطار الذي يكتب فيه اسم الملك « الخرطوش »



شكل (١٩)

شكل (٢٠)





شكل (٢١)

والمقبض من العاج الملون باللون الأحمر .

الطول ١٣ سم والعرض ٢ر٥ سم والارتفاع ٤ سم . (شكل ٢٢)

٢٦ ـ وعاء لفتيل الاضاءة من البرونز على قاعدة من الخشب . ونرى علامة « عنخ » الحياة تمسك بالوعاء بأيد آدمية الشكل . ولم يتبق من فتيل الاضاءة الا القليل ولكن فتيلا كاملا من هذا النوع وجد بوعاء آخر محفوظ الآن بالمتحف المصرى .

الارتفاع الكلى ٢٤ سم . (شكل ٢٣)

٢٧ ـ اناء من الخزف الأزرق المسود وله صنبور وقد نقش عليه اسم الملك باللون الأبيض

الاتفاع ١٤ سم والقطر ٥ر١١ سم (شكل ٢٤)

٢٨ ـ اناء من الخزف الأزرق المسود على هيئة الكمثرى وقد نقش عليه اسم الملك باللون الفيروزى الأزرق

الارتفاع ٥ر٨ سم والقطر ٦ر٦ سم . (شكل ٢٥)



شكل (٢٣)

٢٩ — كأس من الخزف الأزرق المسود ومنقوش عليه اسم الملك باللون الأبيض .

الارتفاع ١ر٥ سم والقطر ٩ر٦ سم . (شكل ٢٥)

٣٠ — تمثال شوابتى من الحجر الرملى على هيئة الملك المحنط قابضا على شارتى الاله « أوزير »

الارتفاع ٢٨ سم .

٣١ — تمثال شوابتى من المرمر على هيئة الملك المحنط

الارتفاع ٥ر٢٤ سم .

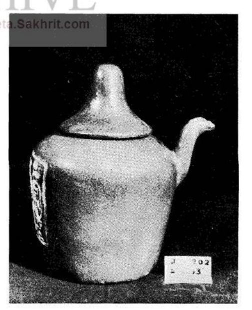
***

ثانيا : اثار الملك شيشنق

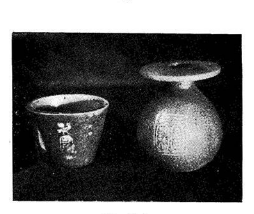
وقد أرسلت مع آثار توت عنخ أمون الى أمريكا الاثار الاتية وهى لملك من ملوك الأسرة الثانية والعشرين (تاريخها فيما بين عامى ٩٥٠ و ٧٣٠ ق.م) وهوملك الوجهين القبلى والبحرى «حقا خبر رع»



شكل (٢٢)



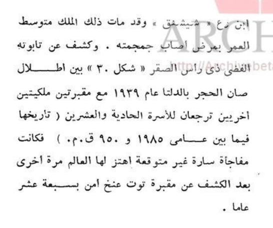
شكل (٢٤)



شكل (٢٥)



شكل (٢٧)



ابن رع « شيشنق » وقد مات ذلك الملك متوسط العمر بمرض أصاب جمجمته . وكشف عن تابوته الفضي ذي رأس الصقر « شكل ٣٠ » بين اطلال صان الحجر بالدلتا عام ١٩٣٩ مع مقبرتين ملكيتين أخريين ترجعان للأسرة الحادية والعشرين (تاريخها فيما بين عامي ١٩٨٥ و ٩٥٠ ق.م.) فكانت مفاجأة سارة غير متوقعة اهتز لها العالم مرة أخرى بعد الكشف عن مقبرة توت عنخ أمن بسبعة عشر عاما .

٣٢ — أسورة من الذهب مرصعة بالأحجار الملونة وعليها رسم عين الاله « حر » وبداخل الاسورة نقش اسم الملك شيشنق الأول أحد ملوك الأسرة الثانية والعشرين .

الوزن ٢ر١١٩ جراما القطر ٦ر٦ سم . (شكل ٢٧)

شكل (٢٦)

٣٣ ـ فردة صندل من الذهب وجدت بتابوت الملك شيشنق .

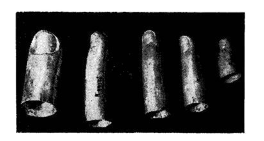
الوزن ١٦٣٫٨ جم الطول ٢٥ سم والعرض ٨٫٢ سم والارتفاع ٧٫٧ سم . (شكل ٢٨)

٣٤ ـ خمسة اغلفة لأصابع القدم مما كان يوضع فوق أصابع المومياء لوقايتها . وجدت بتابوت شيشنق أيضا .

الوزن يتراوح بين ٢٫٦ ـ ١٠٫٣ جم . الطول يتراوح بين ٣٫٦ سم ـ ٦٫٥ سم . (شكل ٢٩) .



شكل (٢٨)



شكل (٢٩)



شكل (٣٠)



الأنثى الغزلة التى أنقذت

وثنية الأخلاق ، تعبد جسدها ونوازع جسدها ، وتضع القلب قبل العقل ، وتهيم بأوروبا فنا وسلوكا واسلوب حياة ، تعبد الرجل وترى مكانها فى حضنه ، لا امامه ، ولا وراءه ، وتجعل من نفسها حربا على كل امرأة ، وعشيقة لكل رجل . انثى متعصبة ، تجد فى انوثتها شرفا أى شرف ، ولا تقبل ان تستبدل بها شرف التحرر ، ولا مكان الثائرات ، فلو سئلت ان تكون رجلا ما قبلت ، ولو ثارت فعلى الرجال الذين يسمعون لهراء المتحررات . !

كذوب ، مشغولة بالعشق ، مولعة بالحرب تعرف متى تذرف الدمع ، ومتى تحمل السلاح ، هدفها الواحد ان تعبر عن ذاتها ، وتفسح لفيض الأنوثة ، فيها سبل الانطلاق .

عاصية لا عهد لها ، ولا ضمير ، فهذان بضاعة من يرضى بقضبان الأخلاق . اما هى فخارج النطاق فلا توصف بأنها منافية للخلق ، ولا بأنها عامرة به بل هى — فى بساطة — فوق سلطان الاخلاق !

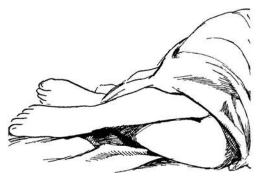
هى المرأة الفائضة الحيوية التى كانت دائما شغل الرجال ، تجر العاشق من اوتار قلبه ، وتسحب العاقل من جذور تفكيره ، تغرر بالأحمق كما تخدع الحكيم ، وتقود الاثنين ، وتقود نفسها الى مصير لا تعلمه ، ولا تبالى ما يكون .

تلك هى سارة العقاد . وهى أيضا «كانديدا»(١) و «آن هوايتفيلد» (٢) و « سالومى » (٣) و « كليوباترا » (٤) ، وكل غانية من غوانى الأدب والتاريخ باعت دنياها بالحب ، وخرجت من الصفقة وهى تقول : ما اغلى البضاعة ، وما أرخص الثمن !

حواء الخالدة هذه تحب رجلا يقال له « همام » تحبه بطريقتها الخاصة . فلا يعدو الأمر انها وافقت — يوما — على أن تضمه الى مجموعة عشاقها ، وان شئت فالى « حريمها » من الرجال . . !

اما هو فيحبها بعقله أكثر مما يحبها بقلبه ، وان كان يجد فى وليمة جسدها ما يرطب جفاف الحياة العقلية الصارمة التى يحياها ، ويريحه من علاقته بها أنها لا تناطحه أو تطاوله فيما يرى فيه الفخر كل الفخر له ، الا وهو العقل الذكى ، اليقظ ، المتشق السلاح ، النزاع أبدا الى التحليل ، والتفسير ، والتقييم ،

(١) مسرحية « شو » التى تحمل نفس الاسم .
(٢) مسرحية شو : الانسان والسوبرمان .
(٣) مسرحية اوسكار وايلد .
(٤) مسرحية شكسبير .



الرّواية من البوار!

بقلم : الدكتور علي الراعي

وخلاصة موقفهما انهما جسد حى وروح دفاقة ((سارة)) ، وعقل فنى ، وروح فكهة ، سمحة ، ((همام)) وأن علاقة ما ، تقوم بينهما لها شكل الحب ولكنه الحب المهذب المتحضر الذى نجده فى الصالونات الأدبية ، او فى بلاط الملوك ، او فى قصص ((بوكاشيد)) أو ((ألف ليلة)) . الحب الذى يسمع المحب خلاله بأن حبيبته مشغولة بآخر فلا ينهار ، أو يجرى الى السلاح ، بل يلجأ الى الخطة ، والمؤامرة ، فيقيم الرقيب ، ويسعى الى اقتناص الأخبار . الحب الذى يحلل فيه المحب سلوك فتاته ، فيقول ان من الجائز أنها ذهبت تعود مريضا من أطفال الصديقات ، ومن الجائز ايضا أنها قصدت مخدعا من مخادع الغواية ، وان الاحتمالين متساويان فى درجة الترجيح ، لا يتغلب أحدهما على الآخر الا على سبيل التخمين والتقدير (١)

وحب هذا شأنه يفسح المجال للعب والفكاهة ، والنزال الفكرى المتوقد ، الذى يسمع فيه صليل سيوف العقل ، ويتطاير له الشرر ، وتسطع فيه الأفكار والأرواح ولكنه ابدا لا ينتج العاطفة العميقة الطاغية ، التى تحرق اصحابها وتحيلهم رمادا ، أو تتركهم حطاما لا يقوى على شىء

ومن هنا يأخذ الحب فى ((سارة)) شكل الطراد الذى يجرى بين الرجل المتحضر والمرأة المتحضرة فى كل مكان وفى كل عصر ــ فى بغداد العصر العباسى ، وفى الأندلس وعلى عهد ملوك فرنسا وأيام الملك ((تشارلز الثانى)) فى انجلترا ، حين كان الدخول فى علاقات غرامية بين الجنسين لونا من الترف ودليلا على كرم المحتد ، ونوعا من المغامرة العقلية والجسمية ، وتعبيرا عن الرغبة فى التغيير والتجريب ، بعيدا عن مواضعات الأخلاق ، بل وتحديا لهذه المواضعات نفسها

اذ ذاك كان الحب يتحول الى لعبة ــ مبارزة سيوف يلتحم فيها عقلان وقلبان او لعبة شطرنج تسقط فيها القلاع والطوابى العاطفية ــ ولكنها لا تسقط الا لتعود الى مكانها فيستأنف اللعب من جديد . لا حسرة ، ولا دموع ، بل كثير من الذكاء ، وكثير من البراعة وشىء غير قليل من الفكاهة الصافية حينا ، اللاذعة حينا آخر .

من أجل هذا لا نجد قصة نامية متطورة فى ((سارة)) تسندها عواطف مشبوبة ، وشخصيات

(١) ص ٩٧ ــ كتاب الهلال .

قوية ، ولحظات كشف مفاجئة ، وأفكار وآراء مترجمة الى مواقف وتصرفات ، بل نجد موقفا واحدا يواجه فيه الجسد الحى ، العقل الصاحى ، ونسمع تعليقات هذا العقل المتصلة على عملية كبرى يجريها على مائدة التشريح ، فكأن الحب « حالة » ، وكأن هذه الحالة قد ثبتت بالدبابيس ، وسلطت عليها اضواء طبية لا ظلال لها ، تسطع تحتها المكتشفات والحقائق دون عائق ، فتسمح بمراقبة تصرفات « موضوع » العملية – وهو هنا المراة الفائضة الحيوية ، قد أمسكت بها يد التحليل والتدقيق ، وأخذت تشرح لنا ، نحن جمهور القراء ما غمض وما ظهر من سلوكها ، وافكارها ، ودقائق حياتها .

ويزيد من احساسنا بهذا التجريد الذى يتعرض له موضوع « سارة » ان قصة الطراد الذى يدور بين البطلين تدور فيما يكاد يكون عزلة تامة عن المجتمع الذى تجرى فيه حوادث القصة . فلا تكاد تلقى فى القصة سوى المحب والحبيبة والرقيب ، ثم الواسطة بين الحبيبين ، واشارة مختصرة لحبيبة سابقة للبطل ، اوردها المؤلف على سبيل ابراز صفات الحبيبة الحالية ، وليس لرغبة قوية منه فى تصوير شخصيتها وتقديمها لنا . بل اننا لو شئنا أن نتعرف على المجتمع الذى يضطرب فيه بطلا القصة ، ونتبين خصائصه المميزة له عن سائر المجتمعات ، لما استطعنا ان نحصل على شىء ذى بال ، كل ما نستطيع ان نقرره على سبيل اليقين انه مجتمع متحفظ فيما يخص علاقة المراة بالرجل ، وأن شئون الغرام فيه تدار من وراء ستر . أما أين يقع هذا المجتمع من بلاد الشرق – أو متى تجرى وقائع القصة ، فأمران لا يفتينا فيهما المؤلف صراحة وانما علينا ان نتلقف اشارة عابرة الى ممثل سينمائى مشهور ، أو ضاحية من ضواحى القاهرة لنعرف أن احداث القصة تجرى فى ثلاثينات القرن الحالى ، وفى عاصمة مصر .

وليس مصادفة – فى هذا الصدد – أن نجد المؤلف يقطع من قصته ستا وستين صفحة قبل ان يدلى الينا باسمى بطليه . فليس بالامر البالغ الاهمية عنده ان يتجسد موضوعه فى شخوص لها صفات بعينها وعلامات مميزة وأسماء ، وانما الذى يهمه فى المحل الأول ، أن يصور الموقف الذى تجد فيه هذه الشخوص نفسها ، ويتأمله تأملا متصلا من زوايا عدة . بل ان المؤلف ليمضى احيانا فى تجريد موضوعه حتى ليختزل التفاصيل « التى لا غنى عنها لرسم الشخصية وتنميتها ، وتطوير حوادث الرواية » اختزالا غريبا ، وذلك عن طريق التعميم، فبدلا من أن يصف موقفا مدويا حدث فيه صدام بين همام وسارة ويستغل هذا الوصف لمزيد من ربط القارىء بموضوع الرواية ، كما يستخدمه فرصة لاظهار براعته الفنية ، نجده يختزل هذا الموقف المبشر اختزالا مؤسفا فيقول :

« وتلا هذه المحاورة منظر من مناظر المسابقة فى الايلام والتبكيت والغضب والاغضاب . قال فيه وقالت ، وتمادى فيه وتمادت ، وباح فيه وباحت ، وخرجت من المنزل حانقة لا تودع ولا تسلم ، ولا تعد بلقاء مؤجل ولا بلقاء سريع . »

ليس هذا شأن الكاتب الذى يريد أن يجسد موضوعه ، ويخلقه خلقا . انما هو مذهب الذى لا يهمه من هذا الموضوع سوى خطوطه العامة ، والأفكار والتأملات التى يمكن تداولها فى داخل هذه الخطوط .

***

ولنلق الآن نظرة فاحصة على هذا الموقف الواحد الذى تتألف منه سارة : موقف الجسد الحى والعقل المحب .

من المهم لكى ينجح المؤلف فى تصوير هذا الموقف تصويرا فنيا مقنعا ، ان تستوى امامنا « سارة » قوية قادرة ، فهى الصنم الجميل الذى يعبده العقل ، ان قام على قدميه قامت الرواية ، واصبح لها وجود ، وان لم يفعل ، فلا شىء ينقذ « سارة » من البوار .

لهذا ينفق العقاد جهدا فنيا كبيرا فى تقديم شخصية سارة لنا . يحكى لنا طرفا من حياتها قبل أن يعرفها همام ، ويصف وقائعها معه ، وتصرفاتها بازائه ووسائلها لاستجلاب رضاه ويطنب فى ايراد نوازعها المختلفة المتعارضة ، ويقارنها بغيرها من النساء ، وخاصة « **بهند** » ، التى تقع منها على الطرف الآخر المناقض . ثم يتبع هذا كله بحيلة فنية ناضجة واخرى ساذجة ، ليطلعنا على مايدور فى داخل نفسها من عواطف واهواء ، واخيرا ربطها بتاريخ التطور البشرى كله ، وخاصة بتطور وظيفة المراة وموقفها من الرجل ، لكى يمد قامتها الى الماضى ، كما يمدها الى الحاضر ، ولكى تكتسب صفة الرمز والمعنى العام ، الى جوار قيمتها الفردية كامراة بين النساء .

فأما الوصف الخارجي لسارة ، فانا نعلم منه تفاصيل كثيرة عن صفاتها الجسدية فهى « جميلة : جميلة لامراء ، ليست أجمل من رأى « همام » فى حياته ولا أجمل من رأى فى أيام فتنته وشغفه ، ولكنها جميلة جمالا لا يحتفظ بغيره فى ملامح النساء . « **فلو عمدت الى ترتيب ألف امرأة هى منهن لنظمتهن واحدة بعد واحدة فى مراتب الجمال المألوف ، ونحيت « سارة » عن الصف وحدها .. وان كنت لا تنكر – ولا تبالى أن تنكر – أنها تأتى بعد مئات .** »

ولون سارة كالشهد المصفى ، وعيناها نجلاوان وطفاوان ، وفمها فم الطفل الرضيع ، وذقنها كطرف الكمثرى الصغيرة ، وجسمها بض وجيدها كأنه الحلية الفنية تنسجم بين الوجه النضير والجسم الغضير .

وهى حزمة من أعصاب تسمى امراة . استغرقتها الأنوثة فليس فيها الا أنوثة . ولعلها أنثى ونصف أنثى ، لأنها أكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه .

هذا بعض ما يجىء به « العقاد » من وصف خارجي لسارة . أما وصفها من الداخل فان الكاتب يراوح فيه بين الوصف التقريرى المباشر لما يدور فى نفس « سارة » من عواطف وافكار ، وبين الوصف الفنى الناضج لهذا الذى يملأ تلك النفس الحية

فمن أمثلة الوصف التقريرى – وهو الغالب على الرواية – قوله :

« **عاشت .. تنظر الى خطايا الاديان نظرة المراة الوثنية التى نشات قبل ان ينشا الانبياء . فهى ليست كالمتدينة التى خامرها الشك فى دينها ، ولكنها كالمراة التى لم تتدين قط ولا قبل لها بالتدين .. ومثلها كمثل الطفل ياكل الحلوى خلسة ان لم ياكلها جهرة ، وآباؤه مع ذلك هم الملومون لانهم منعوه ، وليس هو بالملوم لانه اختلس ما لابد من اختلاسه .**

« **ليست غواية الجسم عندها كجوع الحيوان يشبعه العلف ولا كضجر المدمن يخدره العقار ، ولكنها كرعدة الحمى وصرعة الفرح الجموح ، يتبعها النشاط والمراح كما يتبعها الاعياء والبكاء** »

وأما الوصف الفنى فان « العقاد » يعطيه تارة شكل الحوار الذكى الدفاق يدور بين « همام » و « سارة » ، تتحدث فيه الاخيرة باستفاضة عن رأيها فى الأشياء عامة ، وفى الموضوع الذى يهمهما بصفة خاصة ، وهو علاقة الرجال بالنساء .

ومن أبرع أمثلة هذا الحوار وأقدرها على اعطائنا صورة من نفس سارة ، ما يدور بينها وبين «همام» فى مشهد اللقاء الأول بين الحبيبين فى بيت « ماريانا » ، فى الفصل المعنون : « **كيف عرفها** »

هنا نجد سارة المرأة الغزلة ، الصائدة ، التى توهم الرجل بأنه هو الذى يجرى وراءها ويسعى الى قنصها ، وواقع الأمر انها هى التى تنصب الشباك ، وتتهيأ لاستقبال الفريسة . ان هذا الفصل يعد واحدا من امتع فصول الرواية ، واكثرها قربا من روح الموضوع ، موضوع الحب المتحضر يدور بين رجل وامراة ، يجعلان منه طرادا ولعبا ، وشغفلا للعواطف البشرية بما لا يشغل حقا ، وان كان يقى من الركود والجمود

وينتهى هذا الفصل بلمسة فنية ساحرة هى أبلغ من عشرات من صفحات الوصف التقريرى فى الدلالة على طبيعة سارة الغزلة . فها هو ذا الطراد بين البطلين قد اتصل برهة ، وها هى ذى نهايته تبين فى الأفق . فلقد استبد الشوق بهمام ودفعه دفعا الى تقبيل « سارة » ، التى لم يمض على تعرفه بها سوى دقائق . فماذا ترى البنت فاعلة؟

جلس « همام » مأخوذا بما حدث ، يتوقع ماذا تكون الكلمة الأولى التى تلفظها الفتاة : اتشتم ؟ اتصطنع الغضب ؟ اتنطلق الى المنزل ؟

انها لا تفعل هذا ولا ذاك ، ولا ذلك . ان رد فعلها أصيل مبتكر ، وجرىء ، جراة نفسها واصالتها . لقد بهتت برهة ، ثم ارادت ان تقول شيئا لابد أن يقال ، فرددت فى صوت خافت :

« **لقد آذانى شاربك الطويل !** »

وتارة أخرى يلجأ العقاد الى حيلة فنية بها شىء كثير من النضوج ، يستخدمها وسيلة لتصوير سارة من الداخل . وأعنى بها المسرحية القصيرة التى يؤلفها حولها « همام » ، ويجعل « سارة » البطل الوحيد فيها ، ويحيل فيها كل صفة من صفات سارة المتعددة الى شخصية نسائية تحمل اسم « سارة » ، ثم ينشىء بين هذا الحشد الكبير من « السارات » حوارا ذكيا ، طريفا نتبين فيه جوانب سارة الكثيرة المتناحرة .

ان هذا المشهد الطريف هو الترجمة الفنية الناضجة . لعبارة تقريرية جاءت قبلا على لسان همام فهو فى الفصل المعنون : « **الرقابة** » يصف و « سارة » ، تتحدث فيه الاخيرة باستفاضة عن **من النساء لأن كل لحظة من لحظاته معها تمده بنسخة منها قلما تختلط باخواتها .** »

وتارة ثالثة يستخدم « العقاد » الحيلة التقليدية — حيلة ارسال الرسائل الى المحبوبة — لكى يدخل قراءه الى صميم نفس « سارة » ويدلى عنها ببعض المعلومات فى ذات الوقت . انه فى الرسالة التى يجعل « همام » يرسلها الى « سارة » يحلل نفس البطلة ويعظها ، ويبصرها بالمصير المؤلم الذى لابد هى منتهية اليه ،ثم يفاجئنا بشىء لم نكن نعلمه من قبل ، وهو أن « سارة » أم ، الى جوار انها حبيبة ، وانها زوجة قد فشلت ، وانسانة معذبة حرمت « **أنس القرابة الشفيقة وحنان الأم الرءوم ومعيشة الزوجة الهانئة ، فخسرت السعادة وافسد** « عليها » **اليأس عاطفة الرحمة والاخلاص ..**

فهذا جانب اخر من جوانب نفس « سارة » .. الجانب الجاد الذى تبرق فيه دموع العين ، وتظلم غرفات القلب .. يمر « العقاد » بهذا الجانب مرورا عابرا فى هذا الفصل ، ثم يعود اليه مرة اخرى فى الفصل المعنون : « **من هى ؟** » فيواصل الحديث عن اسباب شقاء بطلته . انها خابت فى الزواج فشقيت، ولجت بها الشقاوة حين كفرت بصداقة الصديقات فعاشت فى عالم قد أقفر من جنس حواء الا من منافسة أو عاذلة رقيبة ، ولم يبق فيه الا الرجال

لا غرو ان اصبحت « سارة » انثى ولا شىء آخر ولا جرم ان أنكرت على المرأة كل تقدم يخرجها من لعبة الأنوثة والحب ، وراحت تغير من صورة راقصة وجدتها عند همام فلا تستريح حتى تمزقها شر ممزق ، واتقنت فنون الغزل ، وألوان الكر والفر طلبا لود الحبيب ورغبة فى استجلاب رضاه

ان جانب الأنثى الصائدة الخالدة فى شخصية « سارة » هو الذى يحظى عند « العقاد » بمعظم الاهتمام ، وهذا أمر طبيعى ما دام موضوع روايته هو الحب .. الحب مجردا من قيود الزمان والمكان .. الحب منظورا اليه على أنه لعبة دائمة لا تفنى ولا تتجدد .

ان الكاتب يستغل هذه النغمة فى روايته ،ليعمق من نظرته الى « سارة » ، وليرسم لها صورا فنية فاتنة حقا ، اجدرها بالذكر الصورة التى نجدها فى الفصل المعنون : « **الرقابة** »

دخلت « سارة » على همام وهو مغضب منها ، فلم تزل تشاغبه وتناوشه حتى انفثأ غضبه ، وعادت تبدو أمام عينيه فاتنة لا دافع لفتنتها كما كانت دائما . ودخلت سارة الحمام ، وتركت همام يناجى نفسه ، ثم خرجت

« **تتهادى وتنفض شعرها كما تنفض الفرس الكريمة عرفها ، واذا هى أمام المرآة مصقولة ندية كالثمرة الناضجة فى شعاع الفجر البليل .. وكالشيطان !** »

هنا ينظر اليها « همام » فيرى فيها حواء الخالدة ، ويتبين ان موقفه من غوايتها لهو موقف خالد خلود الانسانية :

« **منذ الازل وقفت هذه الفتنة الى جانب ووقف الى الجانب الآخر حكماء الارض وهداتها ومشترعوها واصحاب النظم والدساتير فيها ، وقالت هذه الفتنة كلمتها ، وقال الحكماء والهداة كلمتهم ..** »

فكم مرة سمع الناس صوت الفتنة وكم سمعوا صوت الهداية ؟

ان « سارة » اذن ليست مجرد امرأة غزلة متقلبة الطباع ، وليست حشدا من النساء وحسب بل هى كذلك المرأة الازلية . المرأة التى تعلمت الحب والكذب والخوف والاحتيال عبر آلاف السنين يسرها أن تصنع الشىء وتخفيه ، ولو لم تكن بها حاجة الى صنعه ولا اخفائه .. انها تخاف وتكذب وتحتال ووراءها عشرون ألف سنة من التراث (١)

بمثل هذه الوسائل الفنية المتعددة يصور لنا « العقاد » سارة ، ويبنيها ويرعاها حتى لتستوى على قدميها أمامنا — صورة بارعة اخاذة للمرأة الفائضة الحيوية ، لعلها ابرع وانجح ما صادفت فى أدبنا العربى الحديث

شىء واحد فقط يعيب هذه الصورة الفاتنة ، ويقلل من جمالها ، ذلك هو اصرار الكاتب على ان يظهرها فى غير موضع فى صورة المرأة المتبذلة ، التى لا يكاد الرقيب يغفل عنها لحظة ، حتى تذهب فتضاجع من شاءت لها الشهوة ان تضاجعه من الرجال .. فهى فى الفصل المعنون : « **علاج الشك** » لا تعصم جسدها أيام غياب حبيبها عنها ، اثر غضبة من غضباته الشهيرة . وهى فى « **مضحكات الرقابة** » تقصد الى حى من الأحياء فيتهمها حبيبها بأنها قد تكون ذهبت الى مخدع من مخادع الغواية ، أو لزيارة صديقة من الصديقات ، كلا الاحتمالين معقول ، لا يرجح احدهما على الآخر الا التخمين الصرف !

اننى أناقش هذه النقطة — فى المحل الأول — على أساس فنى صرف ، فان جانب المرأة المتهتكة فى شخصية « سارة » يتنافر تنافرا شديدا مع

(١) ص١٩٩ . كتاب الهلال

باقى الجوانب ، التى تشير كلها الى امرأة غـزلة ، محبة ، مناوشة ، ذكية ، جديرة ، بالحب والاعجاب

وقد كان ادعى الى نجاح الصورة ، وحسن تأثيرها الفنى فى النفوس ، لو حذف «العقاد» هذا الجانب فى شخصية بطلته — وهذا بفرض أنه كان ينقل عن الواقع حين رسمها . وليس فى هذا الطلب شطط ما ، فلا ريب ان «العقاد» قد حذف واضاف كثيرا مما كان يضمه الواقع ، قبل أن يقدم لنا شخصية « سارة » فى روايته . لا ريب انه قد فنن هذه الشخصية ، واضاف اليها من ذاتيته ، وخلع عليها من روحه وأفكاره حتى انتهت الينا فى صورتها المقنعة الحالية .

ولا تكاد سارة تستوى على قدميها أمامنا ، حتى يتلقفها شىء آخر — غير اتهام التبذل — يضر بهـا ضررا لا شك فيه ، وان لم يبلغ فى خطره عأيها حد التشويه ، كما يفعل التبذل . ذلك هـو موقف حبيبها « همام » منهـا .

و « همام » ينظر الى «سارة» نظرة مركبة يبدو فيها واضحا نظرة السيد المالك لبعض متاعه ، ونظرة الفيلسوف الذى تملكه الفكرة وتغلبه على كل ما عداها بما فى هذا عاطفته وقلبه ، ونظرة العاشق المستظرف دون ظرف كبير فى طبعه ، ونظرة الرجل الواثق بنفسه وبرجولته الى حد الغرور .

واحدى النتائج الفنية لكل هذا التداخل هو ان أسلوب المقالة التقريرية يسود كثيرا من صفحات « سارة » . وأوضح ما يكون هذه الظاهرة فى الفصل الذى يحمل عنوان : « وجوه » فان الصفحات الثلاث الأولى فى هذا الفصل هى فى الواقع مقالة صريحة عن النفاق وتعدد صور المنافق ، ترد فيها آراء الكاتب عن « نابليون بونابرت » ، و « جمال الدين الافغانى » ، وأب مشهور من معـارفه له خمسة أبناء ذكور ! ولا يربط هذه الصفحات الثلاث بالرواية سوى علاقة واهنة هى أن « سارة » — هى الأخرى — لها وجوه متعددة ، والسبب الحقيقى فى تضمينها الرواية هى ان رغبة الكاتب فى التعبير العقلى عن نفسه تغلب الفنان فيه ، فيصر علـى أن يورد فى عمل فنى معلومات وأفكارا غير متمثلة فنيا ، تضر ولا تنفع ، وان كانت تنفس عن الكاتب وتريح اعصابه !

ونتيجة أخرى هى أن الدور الذى قد كان ينبغى لهمام أن يلعبه فى الرواية — دور العاشق الظريف ، الرشيق العبارة ، الحاضر البديهة ، الدائم النكتة ، وهذه صفات العاشق التقليدية فى موضـوعات الغرام والطراد والصيد والصائدات — هذا الدور يتأثر كثيرا من الحاح الفكرة الفلسفية على «همام» وتجميدها لعاطفته . كما يؤثر فى لقاء فكاهته — وعنده منها قدر ملحوظ — اسلوب بدوى متحجر يستخدمه فى التعبير عن نفسه ، ان صح استعماله فى لغة السرد ، فلا يمكن بحال قبوله حين يدور الحوار بين الحبيب والحبيب .

اضف الى هذا أن اعجاب همام بنفسه ، وعبادته لذاته ، يجعلانه يبدو فى غير موضع ، ثقيل الظل ، كما يفصلانه عن حبيبته الى الحد الذى يصبح فيه المحب مراقبا لمحبوبته ، ناقدا لها ، بدلا من أن يلعب واياها الدور الذى تفرضه عليهما طبيعة الموضوع

ان « همام » فى رأى نفسه شخص عظيم ، ومكان حبيبته منه ينبغى أن يكون عند قدميه ، وطبيعته وأخلاقه أشياء عظيمة خالدة ، يجدر بالحبيبة أن تتكشفها ويندى جبينها بالعرق فى استكناه أمرها ، حتى اذا وصلت اليها اخر المطاف ، سكنت اليها ، ونعمت بها ، وأصبحت خير عوض عما لاقته من عناء

ولعل خير تعبير عن هذه الظاهـرة فى نفس « همـام » — ظاهرة الاعجـاب بالنفس حتى العبادة ، ما نجده فى واقعة الفضيحة التى أوشكت أن تهدد سارة اذ خرجت وهمام لتتنزه فى احدى العربات ، فهاجمها رجال البوليس ، وأوشكوا أن يقتادوها الى المخفر ، لولا ان انقذها همام بحكمته ، وبعد صوته .. اذ ذاك « **تطامنت فى حضنه تطامن الفرخ فى حضن أبيه ، وهمست تحت اذنـه وهى تمسح خدها بخده : ما اسعدنى بجوارك ، سيدى ومولاى ..»**

وعرف « همام » من بعد أنها استكشفته وطبعته فى صفحة المحاكاة ، وتمثلته فى نفسها تمثلا كاملا فطابت نفسه ورضيت !

الحق أننا لولا شخصية « سارة » والصـورة الفاتنة التى يرسمها لها « العقاد » فى روايته ، لقل اهتمامنا بهذا العمل الى حد كبير

انها هى التى تنقذ العمل من أن يكون مجـرد دراسة تقريرية جافة لموضـوع الحب والغـيرة والشك ، وهى وحدها التى تبقى فى ذاكرتنا بعد أن نقرأ الرواية ، وتمضى على قراءتنا لها أيام وسنون .





في العدد الماضى نشرت « المجلة » مقالا للدكتـــور « زكى نجيب محمود » هاجم فيه الأسس النظرية التى تنادى بها مدرسة الشعر الجديد هجوما موضوعيا مقنعا ، وقالت « المجلة » انها بنشرها هذا المقال لا تتخذ موقفا معاديا من الشعر الجديد ، وانما تعيد طرح مشكلته على مستوى أكثر عمقا وافاضة ، وتهدف الى توسيع مجال المناقشة بحيث تشمل قضية الشعر المعاصر كلها من مختلف زواياها بما فيها زاوية الشعر الجديد والشعر التقليدى ، ولكن يبدو أن هذه الزاوية الاخيرة هى التى تشغل فى الوقت الحاضر اذهـــان معظم نقادنا ومفكرينا ، فقد تلقت « المجلة » ثلاث مقالات من الدكتور محمد مندور ، والدكتور عز الدين اسماعيل ، والأستاذ صـــلاح عبد الصبور ، كلها دفاع عن الشعر الجديد وتوضـــيح للاسس الفكرية والفنية التى أوجبت وجوده .

وستقرأ فيما يلى المقالين الاول والثانى لأنهما رد مباشر على مقال الدكتور « زكى نجيب محمود » ، أما مقال « صلاح عبد الصبور » فموعدك معه فى العدد القادم لانه بحث ضاف يحدد معالم مدرسة الشعر الجديد ويحاول أن يوجد لها مصطلحا شعريا جديدا .

ولسنا فى حاجة الى أن نؤكد أننا بنشر هذه المقالات الثلاث لا نتخذ موقفا معاديا من الشعر التقليدى ، فقد دعونا بعض أقطابه للكتابة فى الموضوع كما دعونا أنصار الشعر الجديد ، وما زال المجـــال متسعا لكل ما يعن لهم من اراء ومناقشـــات ما دامت تلتـــزم المستوى الموضوعى الذى تحافظ عليه « المجلة » منذ صدورها .

بقلم : الدكتور محمد مندور

اختتم الدكتور زكى نجيب محمود المقال الذى نشره فى عدد « المجلة » السابق عن الشعر الجديد بقوله عن هذا الشعر :

« لكن تهافت البناء يقضى بحرمانه من الدخول فى دولة الفن الخالد »

وذلك بعد أن أنكر على الشعر الجديد كله أى عنصر من عناصر التجديد .

والدكتور زكى نجيب محمود ، مع ذلك، يستحق أن يناقش ، بل ويرجى أن يقتنع وذلك بخـلاف غيره من أعداء الشعر الجديد ممن يزجون بالاتهامات التافهة فى كتاباتهم بحيث لا يسع أى كاتب أو ناقد يحترم نفسه وقلمه غير الاعراض عنها .

وأما صديقنا « زكى نجيب محمود » فأكبر الظن أن موقفه العدائى من الشعر الجديد انما نبـــع أصلا من سطوة الاستاذ « العقاد » الروحية عليه على نحو ما كان فلاسفة القرون الوسطى يعــانون من سطوة « أرسطو » الحقيقية أو الموهومة .

ثم راح الدكتور زكى يلتمس الحجج التى تبرر موقفه ، واستخدم فى ذلك المنطق الشكلى العتيق الذى يعتمد على القضايا والأقيسة فى حين ان الشعر لا تدرك حقائقه الا بالحس والذوق ، فهو يرى فى مقاله مثلا أن كل ما يقال فى العصر الحاضر يعتبر جديدا ، أو يجب أن يعتبر كذلك مادام قد قيل فى ايامنا هذه ، وكأن الجدة والقدم فى الفن مقياسها الزمن فحسب ، ثم يتساءل بالنسبة لأصحاب الشعر الجديد قائلا :

« ماذا فى شعرهم وليس فى شعر سواهم مما يساير العناصر المميزة لعصرنا »

وبالطبع يجيب هو نفسه على هذا السؤال بأن لا جديد فى شعرهم على الاطلاق ولا يستثنى من هذا الشعر شيئا . ولقد كنا نستطيع أن نرد على الدكتور زكى بتذكيره بقول الناقد العربى الكبير الآمدى :

« ان من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تدركها الصفة » . أى أن هناك أشياء تدرك بالحس والذوق ولا يمكن أن تدرك بالقضايا والأقيسة وبالمنطق الشكلى ، الذى برع فى استخدامه فى مقاله، ولكننا مع ذلك سنحاول أن نضع يده وعقله نفسه على أشياء مما نحس بجدتها عند كتاب الشعر الجديد الذى يريد أن يفطمهم كل حقهم .

وأبدأ فأؤكد للدكتور زكى نجيب محمود أن ما نسميه شعرا جديدا اليوم يكاد يكون الخلاف بينه وبين الشعر التقليدى الذى لا يزال يصدر عن الذاكرة أو عن التوليدات العقلية الجافة — يكاد يكون الخلاف بينهما اختلافا فى الطبيعة لا فى نسبة الشاعرية وحدها ، وهو اختلاف لا يقتصر على الشكل الموسيقى للبيت والقصيدة ، بل يمتد ايضا الى المضمون الشعرى والى الصور والأخيلة وأساليب التعبير ، ومن المؤكد أن التغيير الذى حدث فى شكل البيت وشكل القصيدة انما نبع لا من تغير الذوق الجمالى وحده ، بل ومن تغير المضمون الشعرى وطرائق التصوير والتعبير ايضا .

ولقد حدث ان ناقشت أحد كبار شعرائنا المعاصرين الذين يضعهم الدكتور زكى فى مكان وسط بين شعراء التقليد وشعراء التجديد وهو (وحش الشعر) « **محمود حسن اسماعيل** » فى هذه القضية فأجابنى بأنها قضية غير ذات موضوع وذلك لأن الشاعر الحق لا يبدأ باختيار القالب الموسيقى لشعره بل يترك نفسه لسجيتها عندما يختمر الموضوع فى وجدانه الشعرى ، واذا بهذا الموضوع يخرج فى القالب الذى يستريح له الشاعر ويحس انه قد استنفد كل أو جل ما فى نفسه وشفاها مما تجد . وقد يأتى هذا القالب بعد ذلك تقليديا أو جديدا ولا ضير على الشاعر فى ذلك مادام قد أحس بملاءمة القالب الذى انبثق من نفسه لموضوعه ولنوع الخواطر والأحاسيس التى صبها فى هذا الموضوع .

ثم عدت بعد ذلك الى بعض المقدمات التى كتبها شعراؤنا الجدد لدواوينهم لأتحسس تجاربهم الشعرية وسر تفضيلهم أحيانا للقالب الجديد على القالب التقليدى الرتيب الرنان ومن بين هذه الدواوين ديوان « **أغانى الصبا** » للشاعرة « **ملك عبد العزيز** » التى لا تحترف الشعر بل تقوله عندما تحفزها اليه عاطفة قوية ، فوجدتها تقول فى مقدمة ديوانها هذا عن الشكل الجديد :

« هذه الطريقة من التعبير لما فيها من خروج على الايقاع المطرد تناسب ألوانا من الاحاسيس الفائرة لا الفائرة ، وتناسب أنواعا أخفت همسا مما سماه من قبل الدكتور مندور بالشعر المهموس ، فهناك ألوان من الاحاسيس ليس لها هذا الوضوح ولا تلك الجهارة التى يضفيها التعبير بالاوزان الكاملة والموسيقى المطردة على الشعر ، كما أن هذا الشكل الجديد أقدر على تصوير العواطف والاحاسيس المتموجة فى القصيدة الواحدة ، كأن تبدأ القصيدة هادئة ثم تفور فيها الاحاسيس أو تبدأ مظلمة ثم مشرقة ثم مظلمة مرة أخرى ، أو العكس ، أو أى نوع اخر من أنواع التموج . حقا لقد كان تغيير القافية بين مقطوعة وأخرى ، والدقة فى اختيار الالفاظ الموحية يقومان بجانب كبير فى هذا الصدد ، ولكن لا شك أن مزيدا من التحرر يتيح للشاعر قدرة أكبر على التعبير الدقيق الموحى . كما أن الشعر الذى يلتزم القافية الواحدة فى القصيدة كلها مع الابيات الكاملة التفاعيل يعجز عجزا كبيرا عن التعبير الكامل عن مثل تلك المشاعر التى تجعل القصيدة أشبه بالقصة .

« على أن القصة الشعرية والملحمة هى أكثر الانواع الشعرية احتياجا لهذا الشكل ، لانهما تعبران عن درجات متفاوتة من العواطف والانفعالات ، أى أن التموج يكون من خصائص طبيعتها وهذا يقتضى وسائل أكثر مرونة وطواعية للتعبير » .

واذا أراد الدكتور « زكى نجيب محمود » مثلا ملموسا على ما تسميه الشاعرة ملك بالمشاعر الفائرة الأخفت همسا مما سميته بالشعر المهموس فانى لن أجد مشقة فى ذلك اذ لا أكاد أفتح ديوان « **أقول لكم** » لصلاح عبد الصبور حتى أحس بأن القصيدة الأولى من هذا الديوان تعتبر مثلا قويا جميلا لهذا النوع من الشعر ، وهذا النوع الفائر من الاحاسيس ، وهى قصيدة عنوانها « **الشىء الحزين** » ، وتبدأ هكذا :

هناك شىء فى نفوسنا حزين
قد يختفى ولا يبين
لكنه مكنون
شىء غريب ... غامض .. حنون

لعله التـــــذكار
تذكار يوم تافه .. بلا قرار
أوليلة قد ضمها النسيان فى ازار
« لو غصت فى دفائن البحار
لجمعت كفاك من محارها ..
تذكار
لعله الندم
فانت لو دفنت جثة بأرض
لاورقت جذورها وأينعت ثمار
ثقيلة القدم

***

فهذا شعر لا أظن له مثيلا فى تراثنا الشـــعرى التقليدى ، وبالتالى لا أدرى كيف يمكن أن يصلح له القالب الموسيقى التقليدى الجهورى النغم القوى الايقاع كدقات الطبول .

واحس بأن القالب الموسيقى الجديد هو وحده الذى يصلح له وهو وحده الذى هدت الشاعر اليه سليقته الشعرية السليمة .

واما عن مرونة القالب الشعرى الجديد واتساعه لتوزيع الأنغام وتنويعها بتغير الأحاسيس النفســية فى اجزاء القصيدة الواحدة على نحو ما أوضـحت الشاعرة « ملك » فباستطاعة كل قارىء أن يحس بهذه الحقيقة فى مثل قصيدة « فى **الغسق** » لنفس الشاعرة حيث تقول :

فى الغسق
والسحاب الجون يحتل الافق
والسكون المر يوحى بالقلق
وضباب غائم اللون على الشط اندفق
لف أشباح نخيل وبيوت وطرق
وطواها فى ضمير الغيب ، والغيب حنق
ينهب الفرحة والنور بجوع منطلق

***

فى الغسق
شق قلب الغيب والغيم شراع
وادع الخطو مضىء كالشعاع
نوره غض ومسراه رفيف وأمان
نوره يحنو على الظلمة يدحوها ...
بكف من حنان

وما أظن أى قلب حساس يخطئه الاحساس بما بين أنغام المقطوعة الأولى من هذه القصيدة من ضيق وقلق وما بين المقطوعة الثانيـــة من بشر وابتهـاج لاتوحى بهما الألفاظ وحدها بل تتضافر معها فى ذلك الأنغام وطريقة توزيعها ان لم يكن نصيب تلك الأنغام فى خلق الجو النفسى المطلوب أقوى وأشد ايحـاء ، وما أظن ان القالب التقليدى الرتيب يمتلك مثـل هذه القدرة على التنويع والتوزيع النغمى .

وأما عن سر التجديد فى مضمون الشعر الجديد وصوره وأخيلته وطرائق تعبيره فلســـت أراه فى الحقيقة سرا بعيد المنال بل أحسبه قريبا شــبه بديهى ، وهو يتلخص فى أن شعراءنا الجدد على خلاف شعرائنا التقليديين المتعصبين لعمـــود الشـــعر ولمحفوظهم منه يستجيبون لعصرهم ولتجارب الحياة النابضة من حولهم ، ولما كانت الحياة هى المصدر الأول للابداع الفنى ولصدق الانفعال فانهم لا يجدون مشقة فى الوقوع على الموضوعات والمضامين الشعرية الجديدة الأصيلة ، وجدة المضمون هى التى تخلـق جدة القالب وجدة الصور وطرائق التعبير ، بينمـا نرى من يتصايحون حماسة وتعصبا للشعر التقليدى يبدون افلاسهم وتمحلهم فى اصطياد الموضـوعات التافهة ، يحاولون أن يولدوا منها مايشبه التوليدات الفكرية الدارجة ، القريبة المنال . وانا لا أقدم مثلا لهذا التمحل من أقزام هؤلاء المتعصبين ، بل أقدمه من رأس هذه المدرسة وهو الأستاذ العقاد ، الذى نشر ديوانا باسم « **عابر سبيل** » ، ولقد كنا ننتظر فى مثل هذا الديوان ان ينفعل الشاعر بتجارب الحياة الشعبية التى لا يخطئها بصر ولا قلب اى عابر سبيل ومنها ما يستطيع أن يفجر ينابيع النفس حتى ولو كانت نفسا صخرية كما ينبجس الماء العذب من بين الجلاميد ، ولكننا بدلا من ذلك نرى «العقاد» المتعالى الذى ترفض كبرياؤه ان تحنو على تجارب البسطاء من مواطنيه ومعارك حياتهم يروح يتمحل مجالا للقول عن السلع المكدسة فى الدكاكين يـوم البطالة ، ولما كان الموضوع ميتا بطبيعته فان الشاعر لم يستطع ان يولد فيه غير المعانى العقلية الباردة بل المصطنعة اصطناعا ، مثل قوله عن تلك السلع :

كالجنين   وهو فى الغيب سجين
ان تحذره   أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا   حيث أحيا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

***

أطلقونا والى الدنيا خذونا
حيث نلقى الآكلين   الشاربين اللابسين
ذاك خير   وهـــو ضير
من رفوف مظلمات   يوم عيد تحتوينا

***

وهذا هو شعر المدرسة التى كانت تقول فى أوائل هذا القرن « ان الشعر وجدان » أو ان « الشعر هو ماأشعرك » ، وأنا أتحدى أى قارىء ولو كان أستاذ الفلسفة « زكى نجيب محمود » أن يحدثنى عن أى احساس يمكن أن يثيره مثل هذا الشعـر فى نفسه .

وعلى العكس من ذلك نرى الشعراء الجـــدد ينفعلون بمجتمعهم وبأفراحه وأحزانه وتجارب حياته فيعثرون تلقائيا على الموضوعات والمضامين الـتى

تهز وجداننا وتثير كوامن مشاعرنا ، ويبلغ بهم التوفيق حد تشرب روح الشعب ، فاذا بتلك الروح البسيطة الجميلة ، تنضح فى شعرهم وتعطيه من نبض الحياة ومن عصيرها الشعبى الحلو مايهزنا ويشجينا .

وهأنذا أضع بين يدى صديقنا الدكتور « زكى نجيب محمود » فقرات من مطلع قصيدة « **شنق زهران** » لصلاح عبد الصبور :

... وثوى فى جبهة الارض الضياء
ومشى الحزن الى الاكواخ .. تنين له الف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل .. يالله
فى نصف نهار
كل هذى المحن الصماء فى نصف نهار
مذ تدلى راس زهران الوديع

***

كان زهران غلاما
أمه سمراء ... والاب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند ابو زيد سلامه
ممسكا سيفا ، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
« دنشواى »

***

وأما اذا كان صديقنا الدكتور « زكى » يجارى « العقاد » حتى فى نفوره من كل ما هو شعبى لا يتمشى مع أرستقراطيتــه الفكرية ، فانى أقدم له نموذجا آخر لا أتحرج كناقد يحرص على النزاهة أيما حرص من أن أعتبره من روائع النغم فى شعرنا العربى الجديد وفيه جماع الحجج الفنية والجمالية بل والفكرية أيضا التى ساقتها فى تبرير الشعــر الجديد صاحبة هذا المثال ، وهى الشاعرة « ملك عبد العزيز » والقصيدة هى « ذكرى جواد » التى تجمع بين القالب القصصى والدرامى والأحاسيس الفائرة كما تجمع بين جدة الصور وصدق الانفعال وبراعة التوزيع النغمى ، وهى للاسف قصيــدة طويلة ، لا يتسع لها المقام ، وان كانت تكون وحدة عضوية وفنية محكمة البناء العضوى ، ومع ذلك فلا مفر لى من أن أجتزىء منها الفقرات التاليةالتى تصور فيها جانبا من معركة بورسعيد والتى أرجو أن يكون فيها فصل الخطاب :

الرمل كالبحار موجه عتى
يثقل القدم
ويشعل الالم
والهول حوله قذائف الحمم
والنار كالطوفان سيلها عرم
والليل مخضوب الشفاه بالردى والدم .
لكن فى قلب الفتى جناح
يعلو بجسمه ، فوق الثرى مع الرياح
ويستخف بالهلاك والعدم
وفجاة تقلص النغم

***

رصاصة فى صدره تفرجت بدم
الكف فوق جرحه ..
والكف فى السلاح لم تنم ...
لا لم يهن ..
يريد أن يواصل الجلاد والصراع
حتى يمر فى قلب الدجى الشعاع

***

وانا اعترف بعد ذلك أن القالب التقليدى قــد يكون اقدر على اثارة الحماسة المؤقتة فى المحافــل ولكننى على ثقة من أنها حماسة قريبة الفور سريعة الانطفاء ، وكأنها حطب الذرة ، وأما القالب الجديد الذى يخاطب النفوس بنغمة هادئة هامسة أوخافتة فأزعم أن الحماسة التى يثــيرها فى النفــوس والأحاسيس الفائرة التى يثيرها كثيرا ما تكــون نارها أقوى وأطول دواما ، وأكثر فاعلية وبخاصــة اذا اختار لها الشاعر ثوب القصة أو الدراما التــى تتمخض أحداثها وصورها عن أثر باق فى النفوس حتى ولو لم تع الذاكرة أبياتها التى قد تكون أشق على الحفظ من أبيات القصائد التقليدية .

ونحن بعد ذلكاحوج ما نكون الىالتخفف منعبء الذاكرة فى كل شىء حتى لا تعوق أثقالها خطانا كما تعوق الأمتعة خطى المسافر ، وحتى تنطلق عبقريتنا الخلاقة التى لا يمكن أن يعوزها التعبير عن تجارب الحياة الجديدةبالصور والأخيلة والتعبيراتالجديدة أيضا وبالأنغام الموسيقية التى تهدينـا سليقتنـــا الشعرية الى توزيعها وفقا لتموج أحاسيس الشاعر وعلى نحو يخرجنا من رتابة الطبل التقليدى .

وانكنت لا أريد أن ننبذ القالب التقليدى بل كل ما أطلبه هو ان نفسح صدورنا ليعيش الى جواره القالب الجديد الذى كثيرا ما يفضله فىعدة مجالات من مجالات القول الشعرى ويا ويلنا ممن يزعمون ان باب الاجتهاد قد قفل فى أى فرع من فروع العلم او الثقافة أو الفن . فالذى قفل فى الحقيقة هــو عقولهم وقلوبهم لا العلم أو الثقافة أو الفن . والأمة التى تفقد قدرتها على التجديد والابتكار أمة لايمكن أن توصف الا بأنها على منحدر الفناء ، ان لم تكن قد ماتت فعلا ، وزهقت روحها ، وهذا ما لا يمكن أن توصف به أمة كأمتنا نراها رغم قدمها المعجز تبتدىء فى عصرنا هذا نوعا جديدا من الحياة لابد أن يسايره تجديد مماثل فى فنها وادبها اللذين يعتبران أصدق مرآة لروحها وقدرتها المستمرة الدائمة على التجديد والابتكار .





بقلم : الدكتور عز الدين اسماعيل

فى المناقشة التى افتتحها الدكتور زكى نجيب محمود فى مقاله الأخير « بالمجلة » عن « الجديد فى الشعر الجديد » محاولة صادقة لتفهم قضية تجديد الشعر يطيب لى – وقد أسهمت فى دعوة التجديد عمليا ونظريا – أن أقف لأناقش معه بعض أطرافها وأن أجيب عن الاسئلة التى تطوع بالاجابة عنها من وجهة نظره وترك الباب فيها رغم ذلك – شأن العالم الأمين – مفتوحا .

وقد بدأ الكاتب بمحاولة تفهم معنى « العصرية » من حيث هو أساس لاتجاه التجديد المعاصر ، فرأى أن جميع الشعراء الذين يعيشون بيننا عصريون لسبب بسيط هو أنهم أبناء هذا العصر . غير أنه بعد أن فصل القول فى هذا المعنى عاد فعدل عنه على أساس أنه ليس تصورا كافيا لقضية التجديد ، فالشاعر قد يعيش حقا فى عصرنا ومع ذلك قد يكون مشدودا بحبال عصور غبرت .

وأحب هنا أن أفصل قضية « العصرية » عن قضية « التجديد » اذ أن دعوى « العصرية » تحمل معها أفكارا صاحبتها منذ نشأتها ، وكانت تحمل فى ذاتها عوامل فشلها . كان « رامبو » Rimbaud أول من دعا للعصرية ، وأطلق عبارته المشهورة « لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة » كأنها الأمر يصدره القائد العام لجيش من الكتاب والفنانين والمؤلفين لمدى فترة ربما بلغت خمسين عاما . وقد كانت هذه الصيحة بمثابة المثير الذى جعل الكتاب يتهيأون لدعوة « العصرية » وتتجه كتابتهم وجهة يتحقق فيها معنى هذه العصرية .

وقد كان لهذه الدعوة دافعان أحدهما فقد قوته ، والآخر قد تحول مع الزمن عن وجهته .

أما الدافع الأول فقد تمثل فى دعوة رامبو الى (العصرية) المطلقة . ومعنى ذلك أن يظهر من خلال الفنون شعور بالظواهر المعاصرة ، كالآلة والمدينة الصناعية والسلوك العصابى . وقد كان « اليوت » عصريا عندما لاحظ فى مقال مبكر له أن ضجة الآلة التى تدار بالبترول قد غيرت من الحساسية المرهفة عند الشعراء ، وكان عمل العصرى هو أن يتتبع أثر هذا التغير وأن ينقله فيما يكتب .

أما الدافع الآخر للعصر فقد كان – رغم أنه قد يبدو للوهلة الأولى غير مرتبط بالموضوع الا أنه جوهرى – اتجاها عدائيا نحو المجتمع بجميع هيئاته . وقد دعا « رامبو » الى فكرة البصق على البورجوازية .

وكون الشخص عصريا بصورة مطلقة يعنى اذ ذاك قبول الفساد التام لكل القيم التقليدية أو المشاركة فى ذلك ، بأن يلقى الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة ، وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة الرارة فى الشعور – يستخدمها فى أن يخلق منها فنا أو أدبا . ويقول « ستيفن سبندر » : « يستطيع الانسان أن يعجب بالعصريين طالما تناولوا التوتر الناتج من التعارض بين فرديتهم وقسوة المدينة . ولكن بمجرد أن يبدأ مثل هذا الموقف فى اعطاء ثماره فانهم يأخذون فى التعليل العقلى لنجاحهم . ومن ثم يصبح اتجاههم موقفا مجمدا ، سرعان مايظهر فى انتاجهم »

من أجل ذلك صلحت دعوى « العصرية » تلك لفترة معينة عاد بعدها العصريون الى التقاليد والمجتمع ، حيث ان المعرفة قد وقفت على نحو غلاب بينهم وبين مابصقوا عليه . وأكثر من هذا فان الطبيعة السياسية للعصر الذى نعيش فيه تجعل دور الشخص المنعزل اجتماعيا غير ممكن تقريبا .

ومن هذا نخلص الى أمرين : أولا ، أن دعوة العصرية تلك قد فشلت بعد أن سادت فترة من الزمن لأنها كانت ناقصة . مثلها تماما مثل العصرية التى دعا اليها « أبو نواس » فى أن يستمد الشاعر من

شواهد عصره المعاينة ، والتى حاولها « شـوقى » كذلك فى العصر الحديث • ثانيا أن فشل الدعوة لا ينسحب على مستقبل دعوة التجديد القائمة الآن لأن هذه الدعوة تأخذ بعض مزايا العصرية تلك ولا تلتزم بمجملها • وهى تأخذ على وجه التحديد بمبدأ أن يلقى الشخص بنفسه فى تيار الظواهر المعاصرة وأن يستخدم حساسيته الدرامية التى تتميز بزيادة المرارة فى الشعور فى أن يخلق منها فنا أو أدبا •• ومن ثم يخطىء كل من يتوقع لدعوة التجـديد نفس المصير الذى لقيته دعوة العصرية ، لأن دعوة التجديد هذه لم تتورط فى أخطاء العصرية •

ليس المجدد فى الشعر اذن هو من عرف الطيارة والصاروخ وكتب عنهما ، فهذه فى الحقيقة محاولة عصرية ساذجة • فالشاعر قد يكون مجددا حتى عندما يتحدث عن الناقة والجمل • فليس المهم بالنسبة للتجديد هو ملاحظة « شواهد » العصر ولكن المهم هو فهم «روح» العصر • وهذا هو العنصر الذى يضمن بقاء هـذه الدعوة ، اذ ينبغى على كل شاعر وفنان أن يصرف جهده لتفهم روح عصره والتعبير عنه • وعندما يتطور الزمن ويصبح للعصر الجديد مكونات جديدة يظل المبدأ قائما وصالحا • وبعد ذلك يتفاوت الناس فى مدى انفعالهم بعصرهم وفى عمق هذا الانفعال ، كما أدرك « الدكتور زكى نجيب » بحق • وكان غريبا حقا — من هذا المنظور — ألا يجد فرقا بين « على الجندى » و « صلاح الدين عبد الصبور » و « محمـود حسن اسماعيل » فلست أشك فى أنه — بحساسيتـــه المرهفة — قد أدرك بينهم أكثر من فرق •

ثم تساءل الكاتب : « ماذا ترى فى تلك العناصر — على وجه الدقة — التى يراها الجـدد متمثلة فى شعرهم تمثلا يجيز لهم أن يكونوا وحدهم جـديرين أن ينعتوا بالجدة والحداثة ؟ أو •• ماذا فى شعرهم — وليس فى شعر سواهم — مما يساير العناصـر المميزة لعصرنا ؟ » وبعد تقديم بعض الفروض يقـول الكاتب فى صراحة يحسد عليها : « اننى أصرح بأننى عاجز عن رؤية المميز الشعورى الذى من أجله كـان الجديد المزعوم فى الشعر جديدا »

وأحب هنا ان أتقدم الى الكاتب الفاضل فى تواضع ببيان تلك المميزات ، وتحديد معالم الأسس الجمالية للشعر الجديد •

أولا : تختلف فلسفة الشعر الجديد الجمالية عن الفلسفة القديمة فى أنها تنبع من صميم طبيعـــة العمل الفنى وليست خارجية مفروضة • وهذه سمة من سمات تفكيرنا العصرى •

ثانيا : يرتبط الشاعر الجديد بأحـداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذى يصف مايشاهـد وينفعل بما يصف ، وانما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا وشعرنا القديم يتجه الى تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتدادا وراءها • أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحيـاة لا الانفعال بها • انه موقف ايجابى للانسان المعـاصر وليس سلبيا كما كان شأن الشاعر القديم

ثالثا : تتكامل ثقافة العصر فى شتى جوانبهـا وتنعكس فى الشعر الجديد • فالشاعر الجديد بحق لابد أن يكون مثقفا بأوسع معانى الثقافة • وليس من أحد ينكر أن من قدامى الشعراء أو المترسـمين خطاهم من كانوا مثقفين • ولعل أجمل ماننفعل به الآن من الشعر القديم وهو شعر أمثال هـؤلاء غير أن الغـالب أن المثقفـين من الشـعراء المحـدثين الذين يقتفون أثر القـديم قد عزلوا شعرهم عن ثقافتهم ، وربمـا كان ذلك تحت تأثير الفكرة التى شاعت من أن الشعر فوق الحياة وان نزل الى الحياة • الشعر الجديد محاولة لاستيعاب الثقافة الانسانية عامة وبلورتها وتحديد موقف الانســان المعاصر منها • وهذا معلم من معالم حياتنا الراهنة نلمسه فى اتجاهنا البنائى • وليس عبثا أن تكون محاولة التجديد هذه قد ولدت فى الوقت الذى كان الغليان الفكرى والسياسى فى قمته ، وأنها تجد فى عصرنا الثورى أقوى سند •

رابعا : ان كل الشعر ، قديمه وجديدة ، تعبير عن خبرة شعورية • هذا صحيح ، ولـكن الخبرة الشعورية التى تقف عند حدود المشاعر الشخصية وتشتق منها لاتكفى • فى الشعر الجديد مشاركة فى الخبرات الجماعية وبلورة لها ، فى أى اتجاه كانت هذه المشاعر • فالقيم الاجتماعية التى يحـاول مجتمعنا تبنيها هى خلاصة تجارب الانسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة على السـواء • وارتباط الشاعر بالمثل المجتمعة القديمة يعزله عن حاجات عصره •

خامسا : يحاول الشاعر الجديد اسـتيعاب التاريخ كله من منظور عصره • وفكرة الانسـان كما نعرف فكرة متنقلة ، وهى من أجل ذلك فكرة حية ، فهى تنتقل وتتشكل فى كل عصر أشـكالا

مختلفة • وميزة الجديد دائما فى هذا الصدد أنه يستطيع الافادة من الخبرات الماضية فى تشكيل المفاهيم الجديدة •

وهذا يسلمنا الى حقيقة أن الشاعر الجديد لايرتبط بالتاريخ ارتباطا طوليا فحسب ، وانما هو يرتبط به كذلك ارتباطا عرضيا • فقد حقق الترابط بين أطراف العالم نوعا من وحدة الفكر لم تكن متاحة للشاعر القديم • وصارت كل قضية انسانية يعيشها الانسان فى أى مكان على وجه الأرض هى قضية الانسان – كل انسان – حيثما كان • ولايكفى مرة أخرى أن أنفعل بالأحداث تجرى فى جزر « هاييتى » مثلا وأعبر عن هذا الانفعال ، وانما الشاعر الجديد هو الذى تترابط فى نفسه أحداث عصره ، سواء فى بيئته المحلية المحدودة أو فى البيئة العالمية ، فتنعكس الأحداث بعضها على بعض مشكلة فى نفسه دراما الانسان المعاصر • وهذا بدوره معلم من معالم حياتنا المعاصرة ، فنحن الآن لا نعيش قضايانا وحدها ، لأن قضايانا لم تعد منفصلة فى الزمان أو المكان عن قضايا كل انسان •

سادسا : عصرنا عصر تسوده الخبرة الفنية ، الأمر الذى لم يتحقق على هذا النحو فى أى عصر مضى • وليس طبيعيا أن نتناول مضامين جديدة بخبرات فنية قديمة ، فالخبرة تفرض اطارها وتختاره • ومن هنا تسقط دعوى أن خبرتنا الفنية القديمة فى ميدان الشعر تكفى مضامين حياتنا الجديدة • وكذلك يسقط القول بأن الاطار الشعرى القديم يقبل كل المضامين الجديدة ولا يعجز عن تحملها • فالحياة قد تغيرت فى مضمونها واطارها وهى تتغير فى كل مكان مع الزمن ، فكان لابد أن يتغير معها اطار التعبير • وفلسفة الشعر الجديد قائمة على حقيقة جوهرية ، هى أننا لا نشد المضمون على القالب أو فى الاطار ، وانما نترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الاطار المناسب •

ثم تأتى القضايا الخاصة بالشكل •

ونفس تلك المبادىء تنطبق على الاطار الجديد للقصيدة العربية • فالدكتور زكى نجيب يفهم التغيير الذى حدث فى القصيدة – أعنى فى اطارها – على أنه نوع من الترخص فى القيم الفنية الشكلية يقول : « فالجديد يتميز بتخففه من الالتزام الشكلى » ، والحقيقة أنه لم تكن فى نية واحد من أولئك الشعراء الذين بدأوا هذه الحركة أن يتخففوا من أعباء الشكل القديم لأنهم :

أولا : كانوا ينظمون الشعر من قبل فى ذلك الاطار القديم سنوات ، ولم تكن تنقصهم آنذاك تلك الحرفية التى تكتسب بالممارسة والدربة ، والمتمثلة فى الاطار القديم للقصيدة • وانما هم كانوا يكدون أنفسهم فى استجلاء اطار آخر يستمد من صميم تجاربهم ويستفيد من تجارب الآخرين • ومن ثم بحثوا عن الاطار « الآخر » ولم يتخففوا كما يظن من أعباء الاطار « الأول » الهينة • ولو أن محاولتهم اقتصرت حقا على مجرد التخفف من أعباء الاطار القديم مع الابقاء على جوهره لكانت محاولتهم عبثا ولما أخرجت شيئا جديدا بحق •

ثانيا : سبقتهم محاولات كثيرة للتخفف من تلك الأعباء المزعومة فى الاطار القديم لم تؤد الى التغيير الجوهرى المنشود . ذلك أن تلك المحاولات لم تكن بعد قد اهتدت فى ضوء من فلسفة جمالية واضحة وشاملة الى الاطار البديل • ولذلك ظلت محاولات تجديد الاطار التى حدثت فى الماضى البعيد والماضى القريب مشدودة الى ذلك الاطار القديم نفسه ، تخفف من وقع القافية فيه ، ومن رتابة الأبيات والموسيقى ولكنها ظلت مع ذلك محتفظة بجوهره •

فاذا لم يكن الاطار الجديد للقصيدة مجرد محاولة للتخفف من الاطار القديم فماذا يكون ؟

وأبادر فأقول ان هذا الاطار الجديد أصعب مراسا من القديم • ولست ألقى هنا كلاما نظريا ولكننى أقرر ذلك عن تجربة • فالشاعر المجدد لا يجرى فيه على نسق ثابت يستطيع بالدربة والمران أن يحذقه ، وانما هو يتبع نسقا فريدا فى كل قصيدة • وليس التزامه من الوزن العروضى بالتفعيلة هو ذلك النسق كما قد يتصور البعض ، فالتفعيلة مسلمة تفرضها طبيعة الموسقة فى لغتنا وليس لأحد أن يدعى فيها لنفسه فضلا وانما يتمثل النسق الجديد فى طريقة تنظيم هذه التفعيلات •

كان الشاعر القديم يتبع عددا ثابتا من التفعيلات فى البيت ، تتكرر بعددها ونسقها فى كل شطر من أبيات القصيدة ، ومن ثم لم يكن ليضل طريقه ويفقد موسيقاه ، لأن تلك الموسيقى كانت تضمنها الصورة العروضية الثابتة للبيت وللقصيدة • أما الاطار الجديد فلا يستفيد من قالب موسيقى ثابت ، وانما على الشاعر أن يشكل القالب الموسيقى فى كل

سطر وفى القصيدة كلها التشكيل الذى تقتضيه الدفعة الشعورية فى مجملها والذبذبات الخفيفة أو القوية التى تتمثل فى تلك الدفعة • عليه دائما أن يحدد المدى ويعرف الأبعاد • وهو بذلك لا يفسر نفسه على مدى وأبعاد موسيقية مرصودة من قبل ، يذهب التزامها بالموسقة الحقيقية النابعة من المشاعر • فكل حركة شعورية وكل انفعال له مقدار معين من الامتداد يختلف من حالة الى أخرى• ومن ثم ينبغى أن تكون الأبعاد الموسيقية للتعبير صورة لتلك الحركة ، محدودة بمداها وبأبعادها • من أجل هذا كله بقيت التفعيلة الواحدة لأنها أصغر وحدة موسيقية مكتملة تعرفها لغتنا ، واستغنى عن الصور المنسقة منها فى أشكال ثابتة الأبعاد نسميها الأوزان • ذلك ان موسيقى الشعر الجديد تنبع من الداخل ولا تفرض من الخارج • انها تستمد من الحالة لكى تكون صورة لها ، ولا تفرض على الحالة فتقتلها او تطغى عليها •

ومن هنا كانت موسيقى الشعر القديم صاخبة تلعب بالآذان : أما الموسيقى الجديدة فتتجاوز الآذان الى النفوس • وكان الشعر القديم من حيث اطاره على أقل تقدير شعر القاء ومحافل وخطابة ، فهذه المجالات تحتاج دائما الى الترديد والتأكيد : أما الشعر الجديد فشعر قراءة وثقافة •

وبالغا ما بلغ عدد الأوزان الشعرية المعروفة ومشتقاتها فانها لن تكون بصورتها ونسقها الثابت كافية لاخراج ألوان الانفعالات الانسانية بدرجاتها المختلفة • والفكرة القديمة التى يبدو أن « الدكتور زكى نجيب » يأخذ بها ، فكرة ان كل وزن من الأوزان المعروفة بصورها الثابتة انما يقابل حالة من حالات النفس ـ هذه الفكرة غير سليمة • فالوزن العروضى (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعل) لا يحمل فى ذاته ، ولا يمكن أن يحمل ، اى دلالة على الحالة الشعورية • وربما استطاع الشاعر أن يصنع فيه شعرا يصور حالة معينة واستطاع آخر ـ أو هو نفسه ـ ان يصنع فيه شعرا يصور حالة أخرى مغايرة او مناقضة • هذه هى طبيعة الوزن الشعرى ، فهى بمثابة أدراج المكتب الفارغة ، اذ تقبل كل ما تلقى به فيها من أشياء ، ويظل الدرج نفسه شيئا وما يتضمنه شيئا آخر •

الشعر الجديد محاولة للمحافظة على جوهر موسيقى اللغة مع ربط تلك الموسيقى بشتى الانفعالات الانسانية على اختلاف أنواعها وكمياتها ودرجاتها •

وان يكن الشعر الجديد قد استغنى عن كثير من الأشكال الوزنية المعروفة بالبحور فان ذلك لم يحدث نتيجة لموقف عدائى من تلك البحور ، بل لأن الشاعر الجديد قد صار يستطيع ـ ان لم يكن ملزما ـ أن يصنع من الوحدة الوزنية البسيطة « التفعيلة » اشكالا لا حصر لها من الأوزان حتى لتكاد كل قصيدة تستقل من خلال ذلك بشكل موسيقى خاص بها ، بل ان كل دفعة منها لتأخذ الشكل الموسيقى الذى يتناسب مع ما فيها من حركة نفسية أو انفعال •

قد تشترك عشرات من القصائد فى اتخاذها الوحدة الموسيقية « فعولن » مثلا أساسا للتلوين الموسيقى ، وتشكيل الاطار الموسيقى العام للقصيدة ، ولكن هذا لا يعنى ان الشاعر أو الشعراء يستخدمون تلك الوحدة الموسيقية للتعبير عن لون واحد من الانفعال أو عن مجموعة محدودة ذات طابع واحد من الانفعالات كما هو المزعوم للأوزان العروضية الكاملة ، وانما تصلح تلك الوحدة الموسيقية أساسا لتشكيل ما لا حصر له من الصور الموسيقية التى تتناسب مع شتى الوان الانفعال وان كانت متناقضة• ذلك أن « فعولن » وحدها لا تحمل فى ذاتها « تماما كالبحر المكتمل » اى قيمة شعورية • وارتباط الشعر الجديد بها انما تفرضه طبيعة لغتنا كما قلت ولا سبيل الى تغييرها، وعندئذ يتحدد مجال البحث عن القيمة الجمالية لموسيقى الشعر الجديد لا فى الوحدة الموسيقية المستخدمة وانما فى طريقة تنسيق تلك الوحدات • ومن ذا الذى يتحكم فى تنسيق تلك الوحدات ؟ لا احد سوى الشاعر نفسه ، فهو صاحب الأمر كله ، وهو وحده المسئول عن قيمة عمله الفنى موضوعا وشكلا •

يقول الدكتور زكى نجيب : « **ان تنوع الأوزان انما جاء ليقابل تنوعا فى الحالات النفسية ، ولو كان الشاعر دائما على حالة نفسية واحدة لما تعددت الأنغام والأوزان التى يريدها الشاعر • فافرض ان عدد حالاتى النفسية هو عشرون ، اعددت لكل حالة منها وزنا يناسبها ، أتكون أنت مجددا اذا قلت لى : لا بل ان عندى حالة واحدة فقط هى التى تعاودنى، ولذلك سأكتفى من أبحرك هذه العشرين ببحر واحد ؟** » •

واظنه قد صار واضحا للكاتب الفاضل أن الشعر الجديد يأخذ بالجزء الأول من كلامه ، مع تحفظ ازاء كلمة « **جاء** » ، الا اذا كان المقصود

بها أن الشاعر نفسه هو الذى « يجىء » بالأوزان • أما الجزء الأخير من كلامه فله طبيعة « جدلية » ، فيه منطق ولكنه لا يكشف عن حقيقة • فالشعراء الجدد لا يقولون ان لديهم حالة نفسية واحـــدة ، وهم لا يستخدمون لذلك بحرا واحدا • انهم يستخدمون وحدات موسيقية مشتقة من البحور القديمـــــة ومشتركة فى أكثرها مثل : فعولن، فعلن (أو فاعلن)، فاعلاتن ، مستفعلن ، مفاعيل ،متفاعلن- يستخدمونها أساسا لتشكيل ما لا يحصى من الصور الموسيقية التى تتفق « ولا أقول تقابل » والحالات النفسية المختلفة• وهم الذين يشكلون تلك الصور الموسيـــقية ، ولا يأخذونها جاهزة سبق اعدادها •

بقيت قضية القافية • والقافية جزء من الشكل الموسيقى لا ينفصل عنه • يعترف بهذا الشعـراء المجددون قبل التقليديين • لكن القافية لديهم لها فلسفتها الجمالية الخاصـــة • وقد عرف الـكاتب القافية فى الشعر تعريفا لا ينقضه الشعراء المجددون بل يأخـذون به ويزيدون عليه • يقـول الكاتب : « **لست أدرى ماذا يكون الشكل ان لم يكن ترتيب الكلمات على نسق معلوم بحيث يحقق نغما ، فاذا احتاج هذا النغم الى رابطة تربطه فى أجزاء القصيدة لجأت الى القافية واخترت لهذه القافية نفســـها ترتيبا يحقق لى ما أردته منها ، وهو ربط الوحدة النغمية فى القصيدة** » •

هذا التصوير للدور الفنى الذى تلعبه القافية بديع ، يقر الكاتب عليه فيما ارجو كل الشعـراء الجدد • لكن ترى اكان الكاتب يعنى بذلك القافية فى صـورتها القديمـة ؟ هو ذاك بغير شك ، لأنه يعتقد أن الشعر الجديد قد ذهب الى حد الاستغناء عن تلك القافية • وأنا ادعى ان الشـعر الجديد لم يهمل القافية اذا كنا نقصد الدور الفنى الذى تلعبه فى موسيقى القصيدة ، فالقافية قائمة فى الشــعر الجديد وان اخذت شكلا آخر هو فى الحقيقة أصعب مراسا من القافية القديمة . ولست ادرى أواضح لمن يتحدثون عن القافية القديمة أن القافيـة شىء وحروف الروى شىء آخر ؟ ان كل من يقرأ فى كتب العروض يعرف أن القافية وحدة موسـيقية لهـا أشكال مختلفة ، أى انها تنسيق معين لـعـدد من الحركات والسكنات ، وانها لذلك لها طابع التجريد الذى للأوزان • أما الروى فلابد أن يكون حرفا من حروف الهجـاء لا يدخـل الاطار الموسيقى الا من حيث صفاته الصـوتية وما له من جرس • فاذا اتضح هذا تبين لنا أن كل ما يعنينا من القافيـة هو التنسيق الموسيقى لآخر السطر الشعرى بمـــا يتمشى وموسيقى السطر ذاته ؟ وهـذا ما هو قائم فى الشعر الجديد • أما حـرف الروى الذى يتكرر فى نهاية كل الأبيات فقد ثبت أنه عامل تعطيل من حيث انه يفرض نفسه على القافية من جهة ، وعامل املال لتكراره المستمر — سواء أكانت هناك حاجة موسيقية له او لم تكن — فى سائر أبيات القصيدة من جهة أخرى • ومن هنا كان الفاصل فى مقدرة الشاعر حصيلته اللغوية • وقد حدثنا الشاعر القديم كيف انه يبيت الليالى يقتنص القوافى • وهو اشـكال عانى منه القدامى أنفسهم ، من صدر منهم عن طبع أو عن صنعة • ولو أنهم اكتفوا بالقافية دون الروى لما الزموا انفسهم بمعان ساقتها اليهم القـــوافى فحولتهم عما كانوا يريدون الافضـاء به من ذوات انفسهم •

القافية القديمة اذن قد تســهل من أمـرها الحصيلة اللغوية ، ولكنها بعد هذا تشل حــركة التموج والتلوين الموسيقى فى القصيدة شلا • أما القافية الجديدة فقد حاولت أن تشـاكل بين دور القافية ودور حرف الروى ، أو بعبــارة أخرى حاولت أن تجعل حرف الروى صوتا متنقــلا ، قد يختلف من ســطر الى آخر وقد يتفق ، وفقــا لما يحتاجه الاطار الموسيقى العام للسطر وللأسطر • وبذلك صارت القافية هى أنسب كلمة ينتهى بهـا السطر الشعرى منه بحيث يمكن الوقوف عندها والانتقال منها الى السطر التالى • القافية الجديدة اذن كلمة تتيح للقارىء الوقوف والحـركة فى آن واحد ، فى حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعنيه حتى عندما لا يقف عندها القـارىء • واذا كنا منذ زمن قد رفضنا فكرة وحدة البيت فطبيعى ان نرفض الآن وحدة الروى ، وأن نشكل القافيــة على النحو الذى بينتـه ، فنضـــمن بذلك مرونة الأداء ، وارتباط أبيات القصيدة موسيقيا ارتباطا عضويا كلنا قد صرنا الآن ندركه • ولعله من هـذا يتضح لنا كيف أن القافية بمفهومها الجديد أصعب مراسا من القديمة ، فهى لا تعتمد على الحصـيلة اللغوية بل على الحاسة الموسيقية لدى الشـاعر ، فضـلا على الحصيلة اللغوية ، فهنـا دائمـا كلمة واحدة هى أصلح كلمة يمكن أن ينتهى بها السـطر الشعرى ، على الشـاعر أن يبحث عنها فى كـل مفردات اللغة ، وليس فى هذه الكلمة من العناصر الخارجية — كحرف الروى — ما يهـديه للعثور عليها ، وانما هناك فحسب السياق الموسيقى •

الأديب اليوغسلافي
الفائز بجائزة نوبل:
أيفو اندريتش
والواقعية الانسانية

بقلم: مرسى سعد الدين

« ان الشعب لا يتذكر ولا يروى الا ما يستطيع أن يفهمه وأن يحيله الى أسطورة »

هكذا كتب « ايفو اندريتش » فى قصته الطويلة « جسر على نهر الدرينا » التى تعكس آراء وفلسفة ومبادىء هذا الكاتب اليوغوسلافى الذى منحته لجنة « نوبل » للسلام جائزة الأدب لهذا العام . الحياة لدى «أندريتش» هى ما يتراكم طوال الأجيال فوق الأساطير والخرافات الشعبية التى يختلط فيها الخيال بالواقع « وتختلط فيها الحقيقة بالحلم اختلاطا عجيبا وثيقا . لقد عرف الشعب هذه الحكايات والأساطير معرفة على غير شعور ولا تستطيع ان تحدد لها تاريخا ، كأنما حملوها معهم الى هذا العالم يوم ولدوا ، انهم يعرفونها معرفتهم لصلواتهم، لايتذكرون ممن تعلموها ولا ممن سمعوها لأول مرة » .

ان أعمال «أندريتش» الأدبية تعد فى الواقع ملحمة طويلة « لذاته » ، بدأت من كتابه الأول « اكس بونتو » الذى نشره عام ١٩١٨ واكتملت فى كتاب «فناء الجحيم» . كتب اندريتش «اكس بونتو» وهو فى سجنه حيث ألقت به السلطات النمسوية عام ١٩١٤ لانتمائه الى منظمات الشباب القومية الثورية، ومصدرها «القلق» الذى يعد انعكاسا لقلق جيل



بأكمله ، «جيل ضائع بعد جيل آخر ضائع» ، لقد تركت الحرب العالمية الأولى آثارها فى النفوس ، واعتبرها الجميع معركة مفقودة ، هزمت فيها الانسانية فى كل مكان . كانت الحرب هى الضربة الأولى التى تلقاها «أندريتش» ، الطفل الذى يحمل فوق ظهره صليبا ، هو الحرب والسجن والاعتقال . كانت أقسى ضربة تلقاها هى التى أعطت المدلول الحزين الذى قدمه « أندريتش » للعالم ، والذى رسم امامه صورة المستقبل . السجن ، الحرب والوحدة والصمت المشحون بالآلام ، هى التى اعطت كتابات «أندريتش» ذلك الطابع المتسائل فى مسائل الدين والعلاقات الانسانية .

ولد «أندريتش» فى أسرة كاثوليكية ، كان طفلا رقيقا ضعيفا يميل الى الحزن ، واحس مبكرا بالمسئولية التى غالبا ما يحس بها الشعراء والأفذاذ من الرجال . قضى طفولة مغمورة فى كنف جو دينى متزمت ، أو كما يقول :

« لم اكن قد أتممت الرابعة من عمرى حينما حلمت أن قديسا شاحبا كالأموات يترك اطار صورته ويجيئنى ليسلمنى صليبه الذى ناء بحمله . »

وكان الجو الدينى هو الذى دفع به الى الثورة ضد الدين ، وكتب يصور القلق :

«كنت غبيا وعنيدا، فقاومت ذلك الفريق، وقاومت نداءك ، وعندما لم أشاهدك فوقى اعتقدت أنك لست موجودا ، ان أمى قدوهبتنى لك فى ساعة من ساعات محنتها، فى احدى تلك الساعات حين لا يأتى الفرج من أى مكان وحين توصد جميع الأبواب الا بابك .. من الذى شاهد أطفالا صفارا يخرجون الى العالم هكذا ، وقد حملوا صليب الفقر والحاجة . ولكنك ارسلتنى هكذا ، بوجه أب لا يبتسم الا نادرا ، وأريتنى الطريق .

كان «أندريتش» طفلا ضعيفا ، وكبر بهذا الضعف، ولكنه كان يعتقد ويؤمن بالقوة ، قوة اولئك الذين يستطيعون القيام بالثورات :

« ليعش هؤلاء الذين يستعدون للثورة . لست واحدا منهم ، ولكن ليهبهم الله القوة والحياة»

كان «أندريتش» يعرف أنه لن يستطيع ان يشترك فى الجهاد البطولى ، ولكنه كان يريده أن ينجح ، كان يعرف أن الحياة مجموعة من المفارقات ولكنه كان يعرف ايضا انه لابد من أن نعيشها بكرامة .

وفلسفة «أندريتش» فى جميع كتاباته هى «الديمومة» ، وقد عبر عنها فى رموز كثيرة يعد «الجسر» اكثرها استعمالا . فقد استعمل اندريتش الجسر فى اكثر من قصة ، ولكن « جسر نهر الدرينا » هو الرمز المختار للثبات ، ذلك الجسر الذى بنى من المعنى والنور . ويقول «أندريتش» فى الفصل الأول من هذه القصة :

« ما من بناء الا وله غرض . ما من بناء منفصل عن البيئة التى شيد فيها ، أو منفصل عن حاجاتها ورغباتها وأفكارها ، ما من خط من الخطوط ولا شكل من الاشكال الا وله فى العمارة هدف ، ولكن أهل كل بناء عظيم وجميل ومفيد ، وحياة كل بناء عظيم وجميل ومفيد ، وعلاقة كل بناء من هذا النوع بالناس الذين شيد بينهم . كل ذلك يحمل فى كثير من الاحيان مآسى وقصصا معقدة غريبة . وثمة شىء محقق على كل حال ، هو أن بين هذا الجسر وبين حياة أهل هذه المدينة رابطة صميمة ، عمرها قرون . ان مصير الجسر ومصير المدينة قد بلغا من التداخل لدرجة ان المرء لا يستطيع أن يتخيلهما أو ان يتحدث عنهما منفصلين . لذلك فان من يحكى قصة أصل هذا الجسر وحياته ومصيره لا بد ان يحكى فى الوقت نفسه قصة حياة المدينة وسكانها من جيل الى جيل ، كما أن جميع الحكايات التى يمكن أن نرويها عن هذه المدينة يربطها خيط الجسر الحجرى ذى القناطر الاحدى عشرة التى تتوسطه كأنها تاج . »

الجسر فى هذه القصة هو الشخصية الرئيسية ، وهو يحكى تاريخ البلاد من القرن السادس عشر حتى سنة ١٩١٤ عند قيام الحرب العالمية الأولى . انه مزيج من التاريخ والمأساة ، من الأساطير والقسوة وقد تمثلت فى اشكال من التطرف النفسى والواقع الملموس . واستطاع اندريتش ان يجد تعبيرا عن الجانب الوجدانى فى اشكال من الواقع الملموس وعلى الرغم من الرمزية الخلفية لقصصه فان الواقعية هى المسيطرة عليها .

وفكرة «الديمومة» هذه تتصل عند «أندريتش» بفكرة الصمت ، الصمت هو القانون الأساسى لهذه الأشكال الواقعية ، الصمت « الذى يشبه كلمات بلا صوت والواقعية التى هى شعر الحقائق ، الشعر الذى حرر نفسه من الحاجة الى البحث عن مثال أعلى » .

الصمت هو أساس الديمومة هو علاج الفوضى ولذلك كان «أندريتش» يجد فى الحجارة رمزا للبقاء ، وفى الجسر رمزا للاستمرار . ففى عام ١٩٢٦ حين طفت على العالم قوى الشر ، وحين اظلمت الآمال الوردية وسقط على العالم ستار من الظلام والخوف ، فى ذلك الوقت ظهر جسر أبيض اللون ، جسر وحيد منفصل ، مثل فكرة غريبة فقدت طريقها .

« هكذا ولد الجسر ، وهكذا نمت المدينة من حوله ، وبعد ذلك خلال ثلاثة قرون ظلت منزلته فى تطور المدينة وظل معناه فى حياة السكان ، على النحو الذى وصفناه فى ايجاز . وانما كان معناه وجوهر وجوده فى بقائه ودوامه ان صح التعبير ان خطه

المضىء فى صورة المدينة لم يتبدل ، كما لم تتبدل وجوه الجبال على صفحة السماء من حوله . القمر يكبر ويصغر فوقه ، والاجيال تولد وتموت حوله ، وهو باق لا يتبدل كالمياه التى تجرى تحت قناطره ، ولئن هرم هو أيضا فان الشيخوخة كانت تدلف اليه على مقياس زمنى ليس اكبر من عمر الانسان وحسب ، بل أكبر من عمر أجيال كثيرة ، بحيث لا تستطيع العين ان تبصر تقدمه فى السن . ورغم ان مصير الجسر الى فناء فقد كانت حياته تبدو خالية ، لأن نهايته لا يمكن التنبؤ بها . »

ان قصص «أندريتش» مزيج من الأسطورة والتاريخ ، فالشعب الذى يكتب عنه يختلق الحكايات بسهولة وينشرها بسرعة ، ولكن الواقع عنده يختلط بالحكايات اختلاطا عجيبا ويشتبك بها اشتباكا لا انفصام له . الشعب يعرف مثلا جميع الأقاصيص والأساطير التى ترتبط بمولد «جسر درينا» وبنائه ، تلك الاقاصيص التى يختلط فيها الخيال بالواقع وتختلط فيها الحقيقة بالحلم اختلافا عجيبا وثيقا .

***

لقد حاول اندريتش أن يصل الى سر «الزلة الأولى» ، والخير والشر ، حاول ذلك من خلال الأطلال والخرائب والأحجار المتراكمة من جراء الغارات والقنابل . حاول أن يصل الى أصل الحياة واصل الفنان . البناء والفن صنوان ، ومن ثم كان البناء هو الفنان ، البناء الذى اقام الجسور والذى استطاع أن يحقق شيئا على الرغم من أن وجوده فى هذه الحياة ليس الا وجودا انتقاليا . والباقى والدائم والخالد هو العمل ، العمل الذى يمثله «جسر نهر درينا» .

« هكذا كانت الاجيال تتعاقب قرب الجسر ، فتمحو عنه محو الغبار كل الآثار التى تركتها له نزوات عابرة ، أو حاجات طارئة من نزوات البشر وحاجاتهم . ويبقى الجسر بعد ذلك على حاله لا يتبدل ولا يمكن أن يتبدل : كانت الفيضانات الكبرى الكثيرة تنزل على المدينة شقاء ثقيلا ، ولكنها لم تستطع أن تنال من الجسر ، وتعرض الجسر لهجمات أخرى غير هجمات الطوفان مردها الى تطور الأحداث ومجرى المعارك بين البشر ، ولكن هذه الهجمات لم تستطع أن تصيب الجسر بأذى ولا أن تحدث فيه تبدلا باقيا . شأنها فى ذلك شأن السيول العارمة . »

كان «أندريتش» يعتقد فى العمل ، العمل دائم ومستمر ، شاب الى الأبد ، مثله مثل الجسر نفسه الذى ظل « منتصبا كما كان دائما ، شابا خالد الشباب ، شابا كشباب عمل من الأعمال الكثيرة التى يحققها الانسان بعد أن يحسن تصورها فيحسن تنفيذها ، الأعمال لا تعرف ما هى الشيخوخة ، ولا تعرف ما هو التغير ولا تشارك — أو هذا ما توهم به على الأقل — فى مصير الأشياء العارضة فى هذه الحياة الدنيا » .

ويعبر «اندريتش» عن هذه الفكرة فى قطعة شعرية قصيرة يقول فيها :

« آه ، كم أعرف الأرض وهباتها
انى ابحث عن حلم ، عالم عميق غير معروف
والآن انظروا ، لقد حلمت . وانا طفل
بقبر أعيش فى بوسنا
حلمت بشعلة زرقاء تعلو فوق رأسى
انها : آه انظروا انها موجودة :
انها المعنى والنور ، التعبير لا الخوف
الجمال المعنوى . العمل الذى حلمنا به
الذى لايستطيع انسان أن يخبر بهانسانا آخر »

وعاد «أندريتش» الى الدين ، والى الله الذى هجره من قبل ، وسار فى طريق الأساطير المسيحية ، ولكنها عودة بشروط بينه وبين الاله ، تحدث الى ربه قائلا :

« لا تضربنا بقسوة يارب ولا تضع على اكتافنا أحمالا فوق طاقتنا ، خوفا من أن يظلم نورك ويسيطر علينا الشر » ولكن « لقد ضرب الاله وسيطر الشر » .

وحلت الحرب على العالم وقتمت رؤيا «أندريتش» وانعكست عليها روح التشاؤم . انه يمثل ذلك الجيل الذى عاش فى أحضان الحرب والدمار ، ففقد ثقته فى الدين

« جيل ضائع بعد آخر . جيل بحث عن ربه فوجد بعضهم ما اطلقوا عليه اسم «الحاجة الاجتماعية» بينما لم يجد الباقون شيئا . وجدوا الحاجة الاجتماعية فملأوها ضوءا ظهر لهم من الشرق (بقصد هنا ثورة روسيا) أما البعض الآخر فقد ظلوا يحملقون بلا نتيجة نحو العرش الخالى . لقد فقدوا عقيدتهم ، ومع فقدانها ، فقدوا الحب .. كان الله هو الخلاص والشدة ، الرحمة والشر . لقد انتهى الخلاص وزالت الرحمة ولم يبق منه الا الشدة والشر » .

وكانت تلك ذروة التشاؤم الذى وصل اليه «أندريتش» ، ومنتهى الرعب الذى أصابه ، ولكن فى هذه الفترات العسيرة «يشرق» الرب فجأة من كل شىء مخلوق ومن كل حياة تتحرك كالضوء ، فهو مازال قلب كل ذرة حية .

***

كان الحب لدى «اندريتش» مرتبطا بالمرأة ، والمرأة فى قصصه هى السر العميق ، هى احدى أدوات المصير ، ولكنها ليست الا جسدا يبدو فى صور مختلفة صامتة ولكنها متحدثة ، وفى « جسر على نهر الدرينا» يصف «فاطمة» احدى بطلات القصة فيقول:

« انها تحمل فى جسمها كل قوة هادئة عذبة فياضة ، انها تحس بكل جزء من أجزاء جسمها على حدة ، كأنه ينبوع خاص من

ينابيع القوة والفرح ، ساقيها ، خصرها ، ذراعيها ، عنقهـــا ، وصدرها خاصة وأن ثدييها السخيين الثقيلين كانا يلمســـان برأسيهما مصراع النافذة الخشبى ، ومن هناك كانت تحس الرابية كلهـــا بكل ما عليها : البيت والمبانى والحقول ، تتنفس تحتها تنفسا حارا عميقا مطردا وتعلو وتهبط فى السماء المتلألئـــة والفضاء المظلم . »

ووسط هذا الخضم يبقى الجسر ، وتدور الحياة دورتها المنتهية بمصائبها وأفراحها : لكن المصائب لا تدوم الى الأبد «وكذلك الأفراح» وانما تنقضى أو تتبدل صورها على الأقل ، وتغيب فى ظلام النسيان ، وتتجدد الحياة على الكابيا دائمـــا رغم كل شىء ، والجسر لا تغيره السنون ولا القرون ، ولا ما يطرأ على علاقات الناس من تبدلات ، فذلك كله يمر من فوقه كما تمر الأمواه الصاخبة من تحت قناطـــره الملساء الرائعة .

***

كانت آفة جيل «أندريتش» اللامبالاة وعدم الرغبة فى اتخاذ موقف محدد وينعكس ذلك فى كل قصصه فنراه يقول لصديق له فى احدى القصص القصيرة :

« انك لا تكترث بشىء البتة ، أنت فى حقيقة الأمر لا تحب ولا تكره ، لان كلا من الحب والكراهية يوجب على المرء أن يخرج من ذاته ، أن يضحى بذاته ، أن ينسى نفسه ، أن يتجاوز نفسه ، أن ينتصر على غروره . وذلك مالا تستطيعه . وما من شىء يمكن ان نفعله فى سبيله .. ان شقاء الاخرين لا يؤثر فيك ، فكيـــف يؤلمك ؟.. وحتى بؤسك انت لا شأن له عندك الا اذا كان يتملق غرورك .. لست حتى بالحسود ، لا لانك طيب ، بل لانك تجاوزت فى أنانيتك كل حد ، انت لا تلاحظ سعادة غيرك ولا شقاءه . لا شىء يمكن ان يهز قلبك ولا أن يحركك . انك لا تتورع عن شىء ، لا لانك شجاع ، بل لان الغرائز الطيبة قد تجمدت فيك . الى جانب غرورك لا وجود عندك لا لروابط الدم ولا للعواطف الفطرية، ولا لله ولا للعالم ولا للاسرة ولا للرفاق انك لا تقدر حتى لقاءاتك الخافية » .

***

لقد بدأ «أندريتش» حياته بالتساؤل وبالبحث :

« ليس هناك تعبير لى ولا للجيل الذى اعيش معه

خطوات لا يمكن عدها فى شريط ضيق

ويوم يأتى بعد يوم آخر ، وعيون ملأى بالخوف

يا جحيم ايامى الذى يدفع الى الجنون

تحطم ، وانه كل شىء .. »

وقد اكدت آخر كتاباته انه توصـــل الى هذا التعبير ، الى الحقيقة الكبرى ، الى العالم العميـــق غير المعروف الذى يكون القوة الأساسية فى ذلـــك البنيان الأسطورى ــ فى حياة الانسان ..

« انه ذلك الجسر الابيض الجميل الواضح ، انه شاب غير قابل للتغير ، قوى وجميل ، أقوى من أى شىء يستطيع الزمن ان يقيمه او يتخيل الرجال ان فى استطاعتهم تشييده .. «انه جسر أقيم» فوق الحطام الذى تركته الأجيال خلفها . »



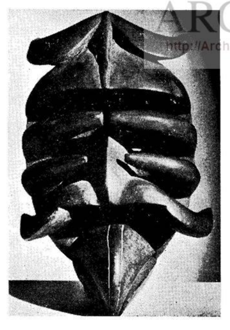


بقلم : رمسيس يونان

أزمة النقد عندنا ـ فى ميدان الفنون التشكيلية ـ ترجع الى مشكلات عامة تتعلق بالتطور الثقافى العالمى ، كما ترجع الى مشكلات خاصة تتعلق بالتطور الثقافى فى محيطنا المحلى . لذلك ينبغى أن نتناول هذا الموضوع من كلا الجانبين معا ، ولنبدأ بالجانب الاول :

تطور مفهوم الفن

فمن حيث المشكلات العامة ، نلاحظ ان مفهوم الفن قد تطور تطورا سريعا منذ ما يقرب من مائة عام ، ثم هو لا ينقطع عن التطور ، الى حد لم يعد فى وسعنا معه أن نقنع بأى تعريف محدد شامل واحد لماهية الفن . والسبب الظاهر لهذا التطور هو نشأة الوعى ـ بين الفنانين والنقاد ـ بالتراث الفنى العالمى ، ثم اتساع هذا الوعى على نحو لا يعرف له مثيل فى أى عصر سابق . فقد كان مفهوم الفن ، فى **مصر القديمة** مثلا ، يقتصر على الفن المصرى ، وفى عهد **آشور** كان مفهوم الفن يقتصر على الفن الآشورى ، وفى عهد **الامبراطوريات الصينية القديمة** كان هذا المفهوم يقتصر دون شك على الفن الصينى دون غيره ، فلما انتقلت الحضارة فى العصور الحديثة الى أوربا ، أصبح مفهوم الفن يقتصر على الفن الاوربى ، بل على نوع معين منه ، ابتدعته عبقرية **الاغريق** فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ثم استأنفه **الطليان** أيام عصر النهضة ، وانتهى بظهور **الحركة الرومانتيكية** فى النصف الاول من القرن التاسع عشر .. ومع أن فن عصر النهضة يختلف فى الواقع اختلافا جوهريا عن الفن الاغريقى ، ومع أن فن عصر النهضة نفسه قد اختلف فى نهايته اختلافا جوهريا عما كان فى بدايته ، الا ان الوهم الشائع بين مؤرخى الفن كان يقوم حتى وقت قريب على تصور أن هذا التراث الفنى قد نما فى خط مستقيم أو ما هو أشبه بالخط المستقيم . ولم يكن هذا المفهوم الضيق للفن ليشمل حتى الطرز الاخرى من الفن


مثال من الفن الافريقى

الاوربى نفسه ، فضلا عن شتى التراثات الفنيـــة العظيمة التى تشهد بعبقرية الانسان فى سائر القارات ـ لم يكن ليشمل الفن الاغريقى الســـــابق لعصر « **فيدياس** » ، ولا الفن الاتروتسكى ، ولا الفن البيزنطى ، ولا الفن القوطى ، كما لم يكن ليشـــمل الفن المصرى ، ولا الفن الســــــومرى ، ولا الفن الاشورى ، ولا الفن الهندى ، ولا الفن الصينى ، ولا الفن الفارسى ، ولا الفن اليابانى ، ولا الفن المكسيكى ، ولا الفن الافريقى فى جملته وتفصيله .

وقد تغير هذا المفهوم للفن تغيرا جذريا خلال المائة سنة الاخيرة ، واتسع مدلوله ليشمل شتى التراثات الفنية العالمية على حد سواء ، ثم هو لا ينقطع عـن الاتساع ليشمل الجديد فى الفن منذ أواخر القرن التاسع عشر . وبذلك أصبحنا فى حاجة الى تعريف جديد للفن يتسع لاحتضان كل هذا التراث المختلف التليد منه والطريف .

وقد قامت بالفعل محاولات عدة ـ منذ بـداية هذا القرن ـ لصياغة تعريف من هذا القبيل . ولكن غاية ما يمكن قوله فى شتى ما اقترح من تعاريف ان كلا منها يحتاج الى شروح وتفاسير ، ثم ان كل تفسير سيحتاج بدوره دون ريب الى تفسير يفسره ، وهكذا دواليك .. أضف الى ذلك أن قيمـة كل طراز من طرز الفن ، بل كل أثر من آثاره ، انما تكمن فى صفاته الفريدة الخاصة ، أكثر مما تكمن فى صفاته العـامة التى قد يشترك فيها مع غيره من الطـــرز والآثار .. فلا غـــرو أن نلاحظ الآن انصرافا ـ بين كبار النقاد العالميين ـ عن السعى الى تعريف شامل للفن ، واهتماما متزايدا بالكشف عن القيم النوعية لـــكل طراز أو اتجاه ، بل لكل أثر فنى ، قديمـــا كان أو حديثـا .

« تفتت الاساطير »

على أن هذا الوعى الشامل بالتراث الفنى العالمى ، ليس هو إلا السبب الظاهر ـ كما قلنا ـ لتطـــور



مثال من الفن الرومانتيكى ـ جيريكو « سواس يكبحون فرسا »

مفهوم الفن . ذلك أن هذا الوعى نفسه يرجع الى أسباب عميقة اخرى تتصل بالتطور الحضارى والثقافى العام فى العصر الحديث . ومع أن هذه الاسباب متعددة متشابكة ، لا نكاد نستطيع حصرها ولا فصلها بعضها عن البعض الآخر ، الا أن اهمها فى رأينا هو ما ندعوه بـ « تفتت الاساطير » .

والاسطورة فى المدنيات القديمة تقابل الى حد ما ما نعنيه ((**بالايديولوجية**)) فى اصطلاحنا الحديث ، لولا أن هذه « الايديولوجية » تنبع عادة من العقل ، وان غذتها العواطف ، ولا يتعدى مدلولها غالبا النطاق الاجتماعى أو السياسى ، على حين أن الاسطورة تنبع من أعماق النفس ، ويغذيها الخيال ، فتشمل وجدان الانسان بأكمله ، من حيث هو كائن يسعى على الارض ، وسط طبيعة لا تنطق بلسانه ، ووسط قوى كونية هائلة لا سبيل لادراك مغزاها الا بوسائل الرمز والمجاز والكناية . ولنقل بعبارة اخرى ان الايديولوجية — فى صميمها — انما تتعلق بموقف قوم من البشر ازاء قوم أو أقوام آخرين ، بينما تتعلق الاسطورة بحياة الانسان من حيث هو انسان وموقفه من الوجود بأوسع معانيه .

وهذا الفارق جوهرى جدا بالنسبة للفن . والشاهد على ذلك ما نراه بينا واضحا من اخفاق جميع المحاولات التى قامت فى العصر الحديث — سواء فى الشرق أو الغرب — لخلق أساليب أو مضامين فنية جديدة على أساس ايديولوجى ، وعدم افلاحها الا فى انتاج فن ليس فيه من الفن سوى المظهر ، وذلك على عكس ما نعلمه مما كان من أمر الفن فى عهد الحضارات القديمة ، حيث تولد هذا الفن من صلب الاساطير ، وترعرع فى أحضانها .

ولربما كان من الاصح أن يقال ان الاساطير هى التى ترعرعت فى أحضان الفن — وليس الفن فى احضان الاساطير — لدى نشأة الحضارات القديمة ، اذ أغلب الظن أن الفنانين — من شعراء ونحاتين ومصورين ومعماريين — هم الذين كانوا أصحاب الفضل الاكبر فى توليد هذه الاساطير : بما قرضوه من شعر يروى قصة الوجود ، وما صاغوه من صور وتماثيل تحدد معالم الآلهة ، أى رموز هذا الوجود ، وماشيدوه من معابد وهياكل مقرا لهذه الرموز .. فالاسطورة وجدان كونى متبلور ، ولكن هذا الوجدان لا يتبلور بطبيعته — وهذا سر من أسرار هذا الوجدان — الا فى صور من الشعر أو الفن .

ومع أستقرار الاساطير القديمة ، استقرت الفنون واصبحت لها تقاليد ثابتة لا تكاد تحيد عنها . وهكذا نشأت ثم رسخت السمات الخاصة التى يتميز بها الفن الصينى أو الهندى أو المصرى القديم مثلا .

غير ان وجدان الانسان لم يجمد — وما كان من شأنه ان يجمد — على حالة واحدة خلال العصور القديمة ، بل كان يتطور ، تارة فى يسر ورفق ، فيتبع ذلك اما أن يتطور الفن فى يسر ورفق كذلك فيلاحق هذا التطور ، واما أن يتوقف بسبب تحجر تقاليده عن متابعة هذا التطور ، فيتحول اذ ذاك الى صناعة أكاديمية ، كما حدث الى حد ما للفن المصرى بعد ان بلغ أوجه ابان الدولة القديمة ، وتارة فى عنف وشدة ، وعندئذ يقترن التطور عادة بثورة عارمة على التقاليد الفنية المتوارثة ، والعودة الى ينابيع الفن الاولية ، من اجل استنباط رموز اخرى تعبر عن المعانى الوجدانية الجديدة ، كما حدث الى حد ما كذلك **للفن المصرى** فى عهد ((**اخناتون**)) ، وبصورة أوضح لدى نشأة **الفن القبطى** .

اسطورة جديدة

واذا كان القرن الخامس قبل الميلاد يمثل عند **الاغريق** مرحلة الانتقال من العالم الاسطورى — أى عالم المعانى الكونية — الى عالم الفكر المثالى ثم عالم الفكر المنطقى ، فاننا لنرى فى العصر الذى يقابله فى تاريخ الحضارة الحديثة ، أى **عصر النهضة الاوروبية** ، بداية تحلل الاساطير بمعناها الشامل الاصيل . غير أن هذا العصر قد تميز مع ذلك بظهور اسطورة جديدة — اسطورة دنيوية على خلاف الاساطير الكونية القديمة — وهى أسطورة الكشف عن أسرار الطبيعة واقتحام مجاهل الارض . ولقد كانت الاساطير القديمة تجعل من الانسان صورة مصغرة من صورة العالم الاكبر ، وكانت آفاقها تمتد لتشمل الارض وما فوقها وما تحتها فى كل واحد ، اما الاسطورة الجديدة فقد سلطت انوارها على صورة الانسان ، ولصقت بسطح الارض ، فلم تمد بصرها الا الى حيث يمتد الافق ، ولذلك أصبح ما يسمى بعلم المنظور — بالاضافة الى علم التشريح — بمثابة مفتاح سحرى فى أيدى فنانى ذلك العصر ، للتعبير عن بعض المعانى الوجدانية المتمثلة فى هذه الاسطورة الدنيوية البشرية الجديدة .

وكما امتدت الاسطورة القديمة فى ابعـاد المكان لتشمل الكون بأسره ، كذلك امتدت فى ابعاد الزمان لتشمل الوجود والازل والابد فى كل واحـد . أما الاسطورة الجـديدة فقد حصرت رموزها ــ أو كادت ــ فى الوجود الماثل دون غيره ، فانعكس هـذا المعنى الوجدانى فى فن ذلك العصر بتعبيره ــ لاول مرة على مايبدو فى تاريخ الفن ــ عن نور النهار . وقد بلغ هذا التقيد بالزمن اقصاه فى **الفن التأثرى** ، عندما انحصر هم الرسامين فى التعبير عن ساعة واحدة من ساعات النهار .

ولما كانت الاسطورة الجديدة اسـطورة دنيوية بشرية ، فقد كان من الطبيعى أن تفسح السـبيل لاقبال الحواس على زينة الحياة . وهكذا تميز فن ذلك العصر ، والعصر الذى يليه على الاخص ، بنوع من الرونق والزخرف ــ او الجمال بمعناه الشائع ــ لا نكاد نعرف له مثيلا فى أى عصر سابق من العصور .. ومنذ ذلك الحين اقترن مفهـوم الفن بمعنى الزينة فى معظم الاذهان .

غير ان هذه الاسطورة ، التى كانت بمثابة اطار عام لوجدان الانسان فى ذلك العصر ، لم تحل دون ظهور عدد من الفنانين الذين نستطيع ان نستشف فى أعمالهم لمحات وجدانية شخصية ــ ولكنها انسانية ــ تتجاوز الى مدى بعيد حدود هذا الاطار . بل الواقع أن ظهور الفنان ذى الوجدان الشخصى المسـتقل ، الذى يتجاوز فى عمقه وآفاقه نطاق الوجدان السائد فى عصره ، كان أحد المعالم الرئيسية التى كسـبها الفن ابان عصر النهضة ، وهو فى الوقت نفسه دليل واضح على تفتت الاساطير . وقد اصبح لهـذه الظاهرة الجديدة تأثير جوهرى حاسم فى تطور الفن ومفهومه منذ ذلك الحين .

الفن الأكاديمى

ولا نريد الآن أن نفصل القول فى تطورات الفـن الاوربى خلال القرون الثلاثة الماضية . الا انه لابد لنا من الاشارة الى أن تقاليد فن عصر النهضـة لم تلبث أن تحولت الى « **قواعد** » تلقن فى اكاديميـات الفنون ، ولكن بعد ان فقدت هذه التقاليد دعامتها من المعانى الوجدانية التى كانت هى مبعث نشوئها ومبرر بقائها . وهكذا ظهـر ما يسـمى بالفن « الاكاديمى » ــ أى الفن الذى يسعى الى محاكاة بعض مظاهر الفن السـابق ، دون أن يتمكن من الاحتفاظ بشىء من روحه أو قيمه الجوهرية .

ولهذا كان من الطبيعى كلما قامت حركة جـديدة لتغذية الفن بدماء فتية ، أن يتمرد أصحابها عـلى هذه التعاليم الاكاديمية ، وان يعلن الاسـاتذة الاكاديميون ، من ناحيتهم ، الحرب على هذه الحركة الجديدة . فاذا ما استقرت هذه الحركة وتوطـد نفوذها ، عمد الاكاديميون عندئذ الى تبنيها ، ولكن بعد ان تكون قد استنفدت بدورها مغزاها الوجدانى، فاضحت مجرد « **وصفة** » لصـناعة اللوحات أو التماثيل . وهـذا هو ما حدث مثلا **للحـركة الرومانتيكية** فى أواخر القرن التاسع عشر ، **وللحركة التأثرية** فى بداية هذا القرن العشرين ، بل هذا هـو ما حدث حتى فيما يتعلق بالحـركات **التكعيبية والتعبيرية والتجريدية الهندسية** منذ عدة أعوام .

وقد انتشر هذا النوع من الاكاديميات ــ خـلال القرنين الماضيين ــ انتشارا هائلا فى أوربا أولا ثم فى سائر القارات ، فأدى ذلك الى شيوع صنوف من الفن الاوربى المتدهور ، أو ما يحاكيه من الانتـاج المحلى ، لم تلبث أن أصبحت فى مفهوم عامة البشر مقياسا لما ينبغى أن يكون عليه الفن الجميل ، الامر الذى أدى بدوره الى طمس القيم الفنية القديمة من ناحية ، وعرقلة الحركات الفنية الجـديدة من الناحية الاخرى .

على أن هذه الاكاديميات لم تسـتطع ــ لحسن الحظ ــ ان تستأثر بالفن أو تحتكر انتاجه . فلم يزل الفنان الحديث يبحث وينقب ــ فى أعماق نفسه وفى أعماق الطبيعة وفى أعماق الماضى القـريب أو السحيق ــ عن صور من الخيال أو الوجود يعبر بها عن وجدانه الانسانى المعاصر ، بعد أن فقد مستنداته القديمة التى كان يستمدها من عالم الاساطير .

الحركة الرومانتيكية

وكانت أولى الحركات الفنية الحديثة التى شـن عليها الاكاديميون الحرب عشواء ، هى الحـركة الرومانتيكية . ومع أن هذه الحركة قد اعتمدت على العاطفة اكثر مما اعتمدت على الوجدان ، الا انها لم

تكن فى مجموعها غير ثمرة من ثمرات تلك الظاهرة الجديدة التى أشرنا اليها آنفا، وهى ظهور الشخصية الفنية المستقلة فى عالم الفن الحديث .

كانت أسطورة عصر النهضة قد تفتتت ، بدورها ، بعد أن استنفدت معانيها الوجدانية . واذ ذاك لم يعد أمام الفنان الاصيل الا أن يعتمد على رصيده الخاص من الخيال ، وعلى الالوان الاخاذة من قصص البطولة او المأساة ، لخلق تهاويل شبه أسطورية تعوضه ولو بعض الشىء عن « **رموزه** » الاسطورية القديمة .

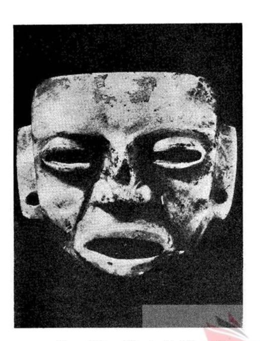
على أن هذه الحركة الرومانتيكية لم تدم طويلا ، ذلك أن أذهان المثقفين الاوربيين كانت قد أخذت تفتن حينذاك بمكتشفات العلم الحديث ومخترعاته العجيبة ، فباتوا يؤمنون بالعقل ايمانا أوشك أن يبلغ مبلغ ايمان الانسان القديم بآلهته وأربابه ، وخيل اليهم ان هذا العقل سوف يغنيهم يوما — لا محالة — عما كانت تقوم به الاساطير فى سابق العصور من تفسير ألغاز الوجود . وقد انعكست هذه الفتنة بالعقل والعلم فى بعض صور الفن — فى **المدرسة الواقعية** من ناحية ، ثم فى **المدرسة التكعيبية والتجريدية الهندسية** من ناحية أخرى .

الا أن العلم ، بدلا من أن يرسم للكون صورة شاملة متماسكة تنخرط فيها جزئيات الوجود المعلوم فتطمئن اليها النفس وتستقر ، اذا به يتفرع ويتفرع ، واذ به يكشف لنا عن صور من الوجود المجهول لا تكاد تعد ولا تحصى ، واذ بكل صورة من هذه الصور تحيل بدورها الى صور أخرى ، واذ به آخر الامر يتحول فى كثير من الميادين الى معادلات جبرية على ابعد ما يكون من الواقع الملموس او المحسوس .. ولا جدال فى أن كل ذلك كان من شأنه أن يشحذ قوى الفكر والخيال ويرهف المشاعر ، ولكن لم يكن من شأنه أن يعمل على استقرار الوجدان وتبلوره كما كان شأن الاساطير فى سالف العصور .

تعدد مفاهيم الفن

وفى هذه الاثناء — اى فى الوقت الذى سلب فيه هذا الوجدان أساطيره وأحلامه الرومانتيكية ، فأخذ يتشوف تبعا لذلك الى بارقة نور جديد — أتيح للفنانين الاوربيين أن يطلعوا على ألوان أخرى من التراث الفنى تختلف اختلافا أساسيا عما عهدوه من تراثهم المحلى : أطلعوا على **التراث الهندى ، وتراث الشرق الاقصى ، والتراث الفارسى ، والتراث المصرى،** واطلعوا بعد ذلك على **التراث الافريقى والتراث المكسيكى القديم** ، فكان أن اتسمت نظرتهم الى هذه الكشوفات الجديدة فى البداية بشىء من **الرومانتيكية** ، اذ ارتموا فى أحضانها ارتماء ، وكأنهم قد وجدوا فيها مفتاح الخلاص من المآزق التى انتهى اليها **الفن الاكاديمى** . على أن الثمرة الحقيقية لهذا التوسع الثقافى قد تمثلت — كما ذكرنا فى بداية هذا الحديث — فى نشأة الوعى بالتراث الفنى العالمى ، وذلك لاول مرة فى تاريخ الانسان ، ثم ما تبع هذا الوعى من تعدد مفاهيم الفن تعددا لم تعرفه اى حضارة سابقة .

وهكذا انطلق الفنان الحديث من أسر تقاليده المحلية . ومع هذا الانطلاق ، وذلك الوعى بالتراث الفنى العالمى ، وذلك التعدد الشديد فى مفاهيم الفن ، اشتد شعور الفنان بحريته — أو بمسئوليته على



مثال من الفن المكسيكى القديم « قناع من الرمر »

الاصح — فى تجربة أساليب جديدة من أجل التعبير عن وجدانه الانسانى المعاصر . وهذا الوجدان — كما يتجلى فى شعر « **رامبو** » أو « **اليوت** » أو « **مايكوفسكى** » أو « **سان جون برس** » ، أو فى أدب «**كافكا**» أو «**همنجواى**» أو «**باسترناك**» أو فى فن «**كليه**» أو «**رووه**» أو «**فان جوخ**» أو «**بيكاسو**» مثلا — هو فى جوهره وجدان هائم على وجهه ، لا ينقطع عن التنقيب والبحث عن قرارة نفسه . ولذلك نلاحظ أن الحساسية الحديثة تنجذب الى صور الفن الخشنة التى تعبر عن وجدان لم يزل يواجه لغز الوجود — **كالفن الافريقى** بوجه عام أو **الفن الاركاييكى الاغريقى** أو **التماثيل المصرية الاولى** أو اللوحات الاخيرة من فن « **تتسيانو** » أو «**رامبرانت**» أو « **سيزان** » مثلا — أكثر مما تنجذب الى صور الفن المصقولة الناعمة التى قد تعبر عن وجدان مطمئن مستسلم .

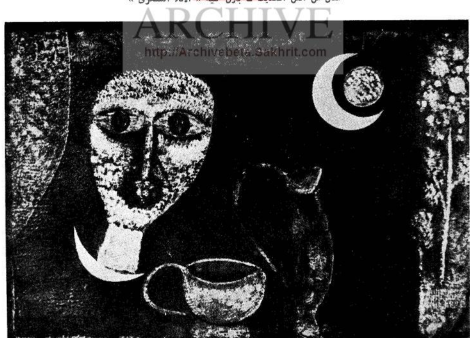
ومن الخطأ أن نتوهم أن هذا الوجدان المعاصر صفة خاصة من صفات الفنان الغربى ، فانه منذ أن لم تعد المدنية الحديثة — بعلومها وآلاتها وملفاتها وبطاقاتها وبيروقراطيتها — وقفا على أوربا ، أصبح هذا الوجدان قسمة مشتركة بين طليعة المثقفين فى شتى الاقطار .

صعوبات النقد الحديث

ولكن كيف يمكن أن يقوم نقد فنى فى مثل هذه الظروف التى تعددت فيها مفاهيم الفن ، بل أصبح فيها الفنان الاصيل فى حل من أن يخلق بعمله مفهوما جديدا للفن يختلف حتى عن شتى هذه المفاهيم .

الواقع أن مهمة الناقد الحديث لم تعد بالامر الهين ، فقد يكون من اليسير أن نفاضل بين أثرين فنيين ، عندما يكون هذان الاثران تابعين لمدرسة واحدة من مدارس الفن ، أو خاضعين لتقاليد محلية معينة ، كأن تفاضل مثلا بين لوحتين من **الفن التأثرى** أو تمثالين من **الفن الاغريقى** أو صورتين من **الفن الفارسى** ، ولكن الامر ليشتد عسرا عندما يتعلق بالمفاضلة بين **تمثال قوطى** وآخر **هندى** وثالث

مثال من الفن الحديث — باول كليه « الاناء السحرى »



مكسيكى ورابع **زنجى ،** أو بين صـــــورة من **الفن اليابانى** واخرى من **الفن التكعيبى** وثالثة من **الفن التعبيرى** ورابعة من **الفن البيزنطى .** ثم اننا قـد اقتصرنا فى هذه الامثلة على نماذج من الفن اجمــع النقاد من زمن طويل على قيمتها ، فما بالك بما يكون عليه الحال عندما يتعلق الامر بأسـلــوب فى الفن مستحدث ، لم تستقر الآراء بعـــد من حوله ، ولم يتوطد من قبل مركز صاحبه .

على اننا نلاحظ أن هذه الصعوبة فى الحكم ليست فى الواقع بالمشكلة الجديدة كل الجدة . ولنذكر فى هذا الصدد ما حدث للرسام الانجليزى **« هويسلر »** وما كان من تنديد الناقد الشهير **« جون رسكن »** بفنه ، حين اتهمه بأنه يقذف ببوتقة الوانه فى وجــه الجمهور ، ثم لنذكر ما كان من أمـر **« رامبرانت »** هذا الفنان الذى يعده الكثيرون الآن أعظم مصـور ظهر فى أوربا منـــذ عصر النهضـــة ، فقد حظى **« رامبرانت »** بالمجد والشهرة ايام شبابه عندما كان يسير فى فنه على نهج التقاليد المهـودة فى عصره ، فلما تحول بعد ذلك الى اسلوب خاص جديد ، يعبر به عن نبضـات وجـدانه الروحانى المعذب ، انفض معظم النقاد والانصـــار من حوله ، متهمين اياه بالخروج على أصول الفن الجميل . ولم يفطن النقاد الى القيم الجديدة المتمثلة فى فن **« رامبرانت »** ، الا بعد وفاة هذا الفنان بنحو ثلاثة قرون .

ولقد تعلم الناقد الحديث هذا الدرس . ثم ان هذا الناقد ليختلف عن أسلافه بما أتيح له الآن من وعى بالتراث الفنى العالمى ، خليق بأن يعصمه مـن النظرة الضيقة ، وأن يساعده على ادراك أنواع شتى من القيم الفنية ، وعلى التمييز بين الغث والثمين من انتاج الفنانين المعاصرين .

والناقد الحديث ، فضلا عن ذلك ، يشـترك مع الفنان الحديث فى وجدانه المعاصر . وهذا الوجدان ـ كما سبق أن قلنا ـ لا ينعكس فى الفن وحسب ، وانما ينعكس ايضا فى الادب والشعر ، بل وفى اهـم التيارات الفلسفية الحديثـة كذلك . والنقـــاد الحديثون على وعى بكل هذا التراث الثقافى ، فـلا غرو أن رأيناهم يتجاوبون فى غير مشقة مع انتـاج زملائهم من الفنانين .

ولكن ليس معنى ذلك أن الناقد الحديث معصوم من الخطأ . وانما معناه أنه فى هذا العصر الذى لم يعد فى وسع الفنان الأصيل فيه أن يستند الى قواعد فنية محفوظة ، أصبح السبيل الوحيد لتقدير فنان معين ، أن يجمع على قيمته عدد من النقاد الـذين برهن ماضيهم على فطنتهم وسلامة أحكامهم .

ولا يمنعنا ذلك من الاشارة الى ان سوق المال التى اصبحت تسيطر الى حد كبير على تجـارة الفن فى معظم البلاد الغربية ، كثيرا ما تلجأ الى خلق قيـم زائفة بقصد ترويج بضاعتها ، وذلك بواسطة طائفـة من صفار النقاد والصـــحفيين الذين تستأجرهم للدعاية لفنان معين تحتكر انتاجه . وهكذا يشتهر بين عشية وضحاها فنـــانون ما كانوا ليسترعون الانظار لولا الطبول التى تدق من حولهم . ومع أن هذه الشهرة المزورة اشبه بفقاقيع ، لا تلبث ان تنتفخ حتى تنفقىء ، الا ان من شأنها دون ريب ان تعمـل على تشويش الأذهان عند الكثيرين من هواة الفنون .

ولكن اذا كان هذا يحدث فى العالم الراسمالى ، فان ما يحدث فى العالم الشيوعى ـ باستثناء بولندا ويوغوسلافيا ـ لا يقل عنه بحـال وبالا على الفن وأهله . ذلك ان تسخير الفن والنقد الفنى فى هـذه الاقطار لخدمة « الايديولوجيـــة » ، قد ادى الى انتشار نوع من الفن ، يقوم على الهتاف والدعاية والتشدق والتصنع العاطفى ، ولا نعرف له نظيرا فى تفاهته الا فى أسوأ آثار الفن الاكاديمى الاوربى مـن مخلفات القرن التاسع عشر .

ومع أن هذا النوع من الفن هو وحده الذى يحظى الآن بالرعاية والتكريم ، الا أن هناك من الدلائل ما يبشر بتحول جديد بين شباب الفنانين والنقـــاد فى هذه الاقطار .

* * *

فاذا انتقلنا الآن الى محيطنا المحلى ، رأينا اننا نواجه فى ميدان النقد الفنى مشكلات من نوع آخـر ترجع الى ظروف تطورنا الثقافى . ومن بين هـــذه المشكلات مشكلتان نعتقد أنهما الاساس فيما نعانيه من تخلف فى هذا الميدان : الاولى تتعلق بالمنهج الذى سارت عليه حركتنا الفنية الحديثة منذ البـــداية ، والثانية تتعلق بالانفصال الملحـــوظ بين حركتنا الادبية وهذه الحركة الفنية .



« جان دارك » لجـــورج روووه

التعليم الاكاديمى

فقد اعتمدت حركتنا الفنية فى أصلها على عدد من الفنانين الاجانب الذين كانوا يقيمون فى مصر ويتولون تعليم الفن فى المعاهد أو الفصول الخاصة ، أو الذين استدعوا اذ ذاك من الخارج للتدريس فى المعـــاهد الفنية العامة .

ولا شك أن فكرة الاستعانة بالفنــــانين الاجانب كانت فى ذاتها فكرة منطقية ســـليمة ، ولكن هؤلاء الفنانين كانوا فى معظمهم من أتباع التعاليم الاكاديمية تلك التعاليم التى بينا فيما سبق أنها كانت تمثل مرحلة متدهورة من مراحل الفن الاوربى . ولذلك فقد صبغوا التعليم الفنى لدينا بلون خاص ، ما زلنا نشهد آثاره بيننا حتى الآن ، لان معظم من تخرجوا على أيديهم من المصريين ، أو على أشباههم فى أوربا قد قنعوا بما لقنوه من هذه التعاليـــم الاكاديمية ، فأشاعوا فى محيطنا ــ سواء بأعمالهم أو كتاباتهم ، أو بفضل المراكز التى تولوها ــ مفهوما معينا للفن يتسم بالسطحية والضحالة وضيق الافق .

ومن العجيب أن ذلك قد حدث عندنا فى الوقت الذى اشتدت فيه الثورة فى الخارج على تفاهة هذا المفهوم الاكاديمى . فبينما كانت مؤلفـــات الناقد الفرنسى الكبير « ا. فور » التى تناول فيها شـــتى الوان التراث الفنى من وجهة نظر الثقافة العالميـــة الجديدة ، مع محاولة ابراز المعانى الوجدانية الكامنة وراء كل تراث .. بينما كانت مؤلفات هذا النـاقـد وامثاله تعمل بقوة على بعث وعى فنى جديد ــ يتسم بالشـــمول والعمـق فى آن واحد ــ بين المثقفين الأوربيين ، كان تاريخ الفن الذى يدرس فى معاهدنا يكاد يقتصر على الفن الاغريقى الكلاسيكى وفن عصر النهضة ، دون اشـــارة الى التراثات الفنيـــة الاخرى ، ومنها الفن المصرى ، الا فى صـــورة عابرة مستهترة ، بل ليت الفن الاغريقى وفن عصر النهضة قد احسن مع ذلك تدريسهما ، فالواقـع انه حتى هذين التراثين كانا لا يفهمان الا من حيث المظهر دون الجوهر ، اى من وجهة النظر الاكاديمية البحت .

ومع أن هذا كله لم يمنع من نبوغ عدد من الفنانين ذوى الاصالة لدينا ــ أمثال **« محمود ســـعيد » « ومختار » « وناجى »** ــ الذين استطاعوا بفضـل اتساع افق ثقافتهم أن يعمقوا نظرتهم الى الفن ، الا أن المفهوم الاكاديمى هو الذى ظل سائدا مع ذلك ، حتى وان ادعى اتباعه الآن ــ جريا وراء «الموضة» ــ أنهم يمجدون الفن المصرى القديم مثلا ، أو يرحبون بهذه المدرسة أو تلك من مدارس الفن الحديث .

ذلك أن مصدر هذا المفهوم الاكاديمى انما يرجـع الى ضحالة الوجدان والقصور الثقافى . فلابد اذن للتخلص منه من جهاد نفسى طويل ، فى سبيل ادراك المعانى الوجدانية العميقة والاحساس بصورهـــا المختلفة ، فى شتى التراثات العالمية . اذ لا يكفى أن يقرأ المرء فصلا أو كتيبا فى الفن الصينى مثلا ، وآخر فى الفن الهندى ، وثالثا فى الفن المصرى ، ورابعا فى الفنون المعاصرة ، كى يصبح ذا ثقافة فنية ، كما لا يكفى لذلك أن يطلع اطلاعا عابرا على بعض آثار هذه الفنون . فالثقافة الفنية فى جوهرها تجربة انسانية أصيلة وليست مجرد اطلاع أو المام . ثم ان هـــذه الثقافة جزء لا يتجزأ من الثقافة العامة بمعنــــاها الشامل العميق . والغالبية العظمى من فنانينا ونقاد الفن لدينا ما زال ينقصهم ــ للاسف ــ الكثير فى هذا السبيل .

العزلة بين الفن والادب

ولقد كان من الممكن ان يتغير حالنا فى هذا الميدان لو أن حركتنا الأدبية قد امتدت الى محيط الثقافة

الفنية . فالواقع ان كبار النقاد العـــالميين كانوا فى أصلهم أدباء أو شعراء ، ثم تخصصوا بعـــد ذلك فى دراسة الفن . ولكن كتابنا ــ للاسف أيضـــا ــ لم يعنوا بأمر هذه الثقافة الا قليلا . وربما كان السبب فى ذلك انه بالرغم من كوننا أمة ذات تراث فنى عريق طويل ــ يتمثل فى النحت المصرى القـــديم ثم فى التصوير القبطى ثم فى العمارة الاسلامية ــ الا أنه لم تنشأ بيننا قط تقاليد تتعلق بفلسفة الفن او بالنقد الفنى ، وذلك على خلاف ما هو معروف مثلا فى أوربا بل وما هو معروف فى بلاد أخرى تشبهنا كالهنـــد او الصين .

وكان من نتيجة هذه العزلة بين الادب والفن انه لم يظهر بيننا حتى الآن مؤلف واحد فى فلســـفة الفن المصرى او القبطى او الاسلامى ، مع أن عشرات بل مئات المجلدات قد وضعت فى هذه الفنون باللغات الاجنبية .

وكان من نتائج هذه العزلة أيضا ، انه فى الوقت الذى نرى فيه بعض كبار كتابنـــا يحدثوننا حديث الفاهم الواعى عن ادب ((**ت.س. اليـــوت**)) أو ((**همنجواى**)) او ((**جيمس جويس**)) او ((**بيرانديللو**)) اذا بهـــم يكشـــفون عن قصـــور فى الفهـــم والاحساس ، لا يتفق البتة مع ثقافتهم العريضة فى غير ذلك من الميادين ، حين يتصدون للحديث عن نظراء هؤلاء الادباء من بين كبار الفنانين المعاصرين ــ الذين يعبرون بلغاتهم الفنية الخاصة عن نفس المعانى الوجدانية التى يعبر عنها زملاؤهم الادباء والشعراء بلغـــاتهم .

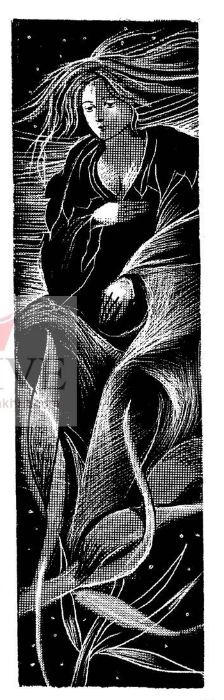
على أن هذه العزلة بين الثقافة بمعناها العـــام والفن بمعنـــاه الخاص ، لم تؤد فقط الى اجـداب النقد الفنى لدينا ، وانما أدت ايضا الى عزلة الفنانين، فادى ذلك بدوره الى تثبيط همة كثير من الفنانين الموهوبين لدينا ، أو انصرافهم الى الفن التجارى ، أو القناعة بما أتيح لهم من مناصب أو وظائف . وقد جاء مشروع التفرغ فى الواقع لعلاج هذا المشكل . ولكن هذا المشروع لا يمكن فى رأينا أن يستوفى غايته الجليلة الا اذا اقترن بنهضة قوية فى ميدان النقـــد الفنى ، تعمل من ناحية على تقييم المواهب الفنيـــة لدينا ، وتعمل من الناحية الاخـرى على خلق وعى فنى بين جمهرة المثقفين ، لحماية الفنانين ــ ماديا ومعنويا ــ من عبث الجهلة والمتطفلين وذوى الاغراض



((امرأة تذرف الدمع)) لبيكاســـو

أملنا فى المستقبل

والحق اننا نلمح، وسط هذه الصورة القاتمة ، بعض البوارق المبشرة بشىء من التطور بين مثقفينـا فى سبيل العناية بالفن والنقد الفنى . ومن هذه البوارق صدور عدد من المؤلفات الجامعية ، خلال السنوات الاخيرة ، تناولت موضوع الفن وفلسفته . ومن هذه البوارق أيضا ما نلمسه لدى بعض أدبائنا الشبان من ميل الى توسيع آفاق ثقافتهم لتشمل ميدان الثقافة الفنية كذلك . ومع أن تلك المؤلفات الجامعية لم تزل قليلة محدودة المجال ، ومع أن هذا الميل الذى نلمسه بين ادبائنا الشبان لم يبلغ بعد مرحلة الاهتمـــام الجدى بالثقافة الفنية ، الا أننـــا نرحب بهاتين الظاهرتين أشد الترحيب ، ونرجو أن تطردا اتساعا وعمقا ، لان النقد الفنى ــ من ناحية ــ لا يمكن أن ينهض نهضة صحيحة الا اذا استند الى أســـاس عريض من الدراسات الجدية فى فلسفة الفن بأوسع معانيها ، ولان هذا النقد ــ من الناحية الاخرى ــ فى أشد الحاجة الى أقلام الادباء والشـــعراء ذوى الاحساس المرهف والعبارة البليغة ، ليرتفع مستواه وتتسع آفاقه ، وليعقد الصلة المفقودة بين الجمهور والفنانين فى آن واحد .



صدى الغيب ...

للشاعر: حسن كامل الصيرفى

مَنِ الطَّارِقُ فى الظَّلماءِ بابَ المَعْبَدِ النائِى ؟
مَن الهاتفُ بالأَنغامِ يَسْتَرْجِعُ أَصْدائِى ؟
أَوَهْمٌ ؟ . . لا . . فمنْ بَدَّدَ بالأَضواءِ ظَلمائِى ؟
أَحُلْمٌ ؟ . . لا . . ولاحُلْمٌ . . فإنِّى سامِعٌ رائِى ؟

مَنِ الطَّارِقُ بَابِى بَعد أَنْ لَمْلَمْتُ أَحـلامى
وفُتُّ سَرابَ أوهامى ، وجُزْتُ حُدودَ أَيَّامى
ونامت فوق قيثارى أغاريدى وأنغامى
وغامتْ فى سَماواتى سَحاباتى وآلامى . . . ؟

مَنِ الطَّارِقُ قد لَثَّمَ بالأَسرار مَرْآهُ
ولا تكشفُ عن أسرار مايَقْصِـدُ نَجْواهُ
يُناجينى . . ولا يُفْصِحُ عن مَعْنَاهُ مَبْنَاهُ
شُكُوكٌ حَوْلَهُ حِيكَتْ بِغَيْبٍ قد تَغَشَّاهُ !

مَنِ السَّاحِرُ باللُّبِّ؟ . . . مَنِ العابثُ بالقَلبِ؟
مَنِ السَّاكِبُ فى سَمْعِى رواياتٍ عن الحُبِّ ؟
خَيالاتٌ مِنَ الماضى تكاد تلوحُ كالشُّهْبِ
ولا أُدْرِكُ مِنْ أَيْنَ أَتى من عالَمِ الغَيْبِ !



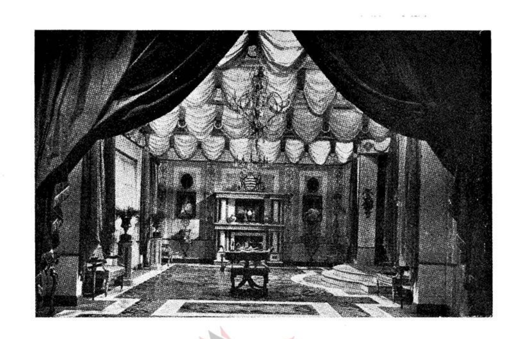
أنا السامعُ أَصْداءَكَ ، لاأَعْرِفُ مِنْ أَيْنَا ؟
ولا أَعْرِفُ مَنْ أَنتَ . . . وكم تَخْلُقُ لى ظَنًّا ؟
أُصَوِّرُ من خَيَالاتى لك الهالاتِ والحُسْنَا
لقد أَصبحتَ لى لُغْزاً يحيِّرُنى به المَعْنَى !

أنا الواهمُ . . ! لا . . فالسَّمْعُ لم تخدَعْهُ أَصْدَاءُ
أنا الحالِمُ . . ! لا . . . فالجِسْمُ لم يُدْرِكْهُ إعْيَاءُ
أَعِدْ ماأَنْتَ قائلُهُ . . . فكُلِّى لك إِصْغَاءُ
ورُدَّ علَّ ماتُوحِيهِ . . . فالإِيحاءُ إِحْيَاءُ . . !

مَنِ الهاتفُ من خَلْفِ المسافاتِ البعيداتِ ؟
يُعِيدُ إلىَّ بالتَّذْكَارِ أَيَّامى السعيداتِ
ويملأُ رَحْبَ إحساسى بأَحلامٍ جميلاتِ
تُخَادِعُنى بَوارِقُهُ . . . وأَرْضَى بالخديعاتِ

تكشَّفْ من خلالِ الغَيْبِ ، وارْفَعْ عنك أَسْتَارَكْ
عَلِمْتَ جميعَ أَخبارى ، ولا أَعْلَمُ أَخْبارَكْ !
لقد أَوْحَيْتَ لى شِعْراً ، فهل تَسْمَعُ أَشعارَكْ؟
تَخَطَّ إلىَّ ياساكن خَلْفَ الغَيْبِ أَسْوارَكْ !

لِقاؤُكَ وَهْمِىَ الحَيْرَانُ بين الحقِّ والظَّنِّ
عَرَفْتُكَ بالخَيَالِ المَحْضِ لم أَعرِفْكَ بالْعَيْنِ
فأَيْنَ حِماكَ؟ . . كيف أَراكَ؟ . . إنَّ صَدَاكَ لايُغْنِى
رَسَمْتُكَ قبل لُقْيَانا . . . فهل يَصْدُقُنِى فَنِّى . . ؟



هل تصلح الأعمال المسرحية ٠

بقلم : نورمان مارشال
ترجمة : صلاح عز الدين

يتطلع دعاة التليفزيون « البحت » الى اليوم الذى تصبح فيه الدراما التليفزيونية مسفنية بذاتها ، فلا تعود تعتمد على المسرح فى أى من مسرحياته ، ولا تنتج الا نصوصا كتبت خصيصا « للشاشة الصغيرة » ٠ وسيكون من المؤسف حقا أن يحدث هذا فيحرم مشاهدو التليفزيون من الفرص المتاحة لهم الآن لمشاهدة مجموعة كبيرة متنوعة من المسرحيات ، القديمة والحديثة ، ما كانوا ليستطيعوا رؤيتها لولا التليفزيون . ولكن من حسن الحظ ان الاحتمال ضعيف فى ان يستطيع التليفزيون فى يوم من الأيام أن يستقل تماما عن المسرح ٠ ذلك أن التمثيليات القصيرة التى يستغرق عرضها ما يقرب من ساعة هى فى أغلبها اليوم ، نصوص كتبت للتليفزيون ، أما النصوص الجيدة التى تزيد فى طولها عن ذلك فستكون دائما من الندرة بحيث يتحتم على التليفزيون ان يظل معتمدا على المسرح فى المسرحيات الطويلة ٠ وتفسير ذلك أنه

للتليفزيون ..؟

عندما يحدث لمؤلف ان يقع على موضوع يمكن معالجته ليستخرج منه نصا تليفزيونيا طويلا فان الأقرب الى المؤكد أن تراوده الرغبة فى اتخاذ هذا الموضوع أساسا لعمل مسرحى فالكتابة للمسرح أفضل جزاء من الكتابة للتليفزيون . وليس الجزاء المالى الأكبر هو وحده الذى يجتذب المؤلف وان كان أجره حتى عن المسرحية المتوسطة النجاح يفوق اقصى مبلغ معقول يمكن أن تدفعه أى شركة من شركات الانتاج التليفزيونى . انما الذى يصده عن التليفزيون أنه اداة تتصف بسرعة الزوال ، تعرض فيها التمثيلية مرة ، ثم ينتهى أمرها وينسى ، اللهم الا فى حالات نادرة حين يعاد عرضها ، بعد سنوات، مرةواحدة . هذا ، فضلا عن أن المؤلف هنا محروم من متعة ، لعلها اعظم متع الكتابة المسرحية ، تلك هى متعة السعادة الهائلة التى يجدها فى رؤية الجمهور وسماعه متفاعلا مع مسرحيته . ومن هنا فلا يوجد الا خطر ضئيل فى ان يستلب التليفزيون مؤلفى المسرح ،اللهم الا حينما يكون موضوعهم مما يصعب علاجه علاجا فعالا مؤثرا على المسرح ، ربما لأنه يتطلب عددا كبيرا من المناظر الواقعية ، او لأنه لا يمكن ان يعالج بشكل مرض الا بالاستعانة بعدد كبير من « اللقطات القريبة المكبرة » ، او باستخدام التتابع السينمائى للمشاهد .

ومن ناحية اخرى ليست كل مسرحية صالحة للتليفزيون . وقد اثبتت التجربة المرة بعد المرة ، ان أى مسرحية ذات طابع خيالى ، حتى فى أقل الحدود ، تفقد الكثير من أثرها ، حينما تنقل من المسرح الى التليفزيون . ذلك ان طابع القرب والألفة البالغة فى طريقة الاستقبال التليفزيونى يبطل تأثير الخيال فى أى شكل من اشكاله الفنية . ان البعد هو الذى يكسب الخيال سحره وتأثيره . وهذا أمر مؤكد فى كل قوالب « الفانتازى » وليس من اليسير اغراء جمهور مكون من شخصين أو ثلاثة أشخاص مستريحين الى محيطهم اليومى المألوف بأن يتركوا نفوسهم تحلق بأجنحة الخيال .

ان التليفزيون ، فى جوهره ، اداة تعبير واقعية الاتجاه ، وفى هذا ما يفسر كيف أفسد التليفزيون سحر مسرحية مثل « الدعوة الى القصر » لجان آنوى ، فى حين أصبحت مسرحيته الأخرى « الحمامة » الأكثر واقعية ، من انجح مسرحيات التليفزيون .

وثمة نوع آخر من المسرحيات يفشل تماما عند عرضه فى التليفزيون وهو الهزليات التى تعتمد ، فى تأثيرها الى حد بعيد ، على المشاركة الحية بين الممثل والجمهور . ومن الممكن طبعا ان تقدم هذه الهزليات فى التليفزيون بالاستعانة بجمهور حقيقى يدعى الى الاستديو ، ولكن هذه الوسيلة ولو انها تعين الممثل ، الا انها لا تفيد المتفرج أمام جهاز التليفزيون ، بل لعله يضيق بهذا الضحك الصادر عن جمهور لا يراه ، جمهور يتمتع بفكاهة يعجز هو عن مشاركته فيها . والحقيقة هى انه لا يصلح للتليفزيون اى نوع من المسرحيات تعتمد فى أساسها على مشاركة الجمهور بالضحك او اى انفعال جماعى . ذلك انه من الصعب ان تجعل جمهورا مكونا من شخصين او ثلاثة جالسين فى مقاعدهم المريحة بمنازلهم ، يشهق او يبكى أو يضحك بصوت مرتفع .

وهناك كذلك مسرحيات لا تصلح للتليفزيون لأسباب فنية « تكنيكية » مثل مسرحيات تشيكوف



فغالبا ما يعتمد المشهد فيها على الانفعال المتبادل بين مجموعتين أو ثلاث مجموعات من الشخصيات المتداخلة . فاذا صور مثل هذا المشهد فى التليفزيون فى « لقطة » long shot لكى تتسنى رؤية جميع الأشخاص معا ، فى وقت واحد ، فان حجمهم سيبدو صغيرا بحيث يتعذر اظهار اى تعبير دقيق، اما اذا تولت كل كاميرا عرض مجموعة منها على حدة فى لقطات اكثر قربا ، فان التفاعل عندئذ سيبدو مبالغا فيه ، فضلا عن الفشل فى اعطاء اى اثر عن حدوثها جميعا فى وقت واحد . والمسلم به على العموم انه كلما قل عدد شخصيات المسرحية سهل نقلها بالتليفزيون .

والكوميديا الشائعة التى تعتمد على الوسائل المصطنعة هى الأخرى نوع من المسرحيات قلما يحقق نجاحا فى التليفزيون . فمثلا ، مسرحية « **ساشا جيترى** » : « **أيها السيدات لا تصفين** » ، بما فيها من تعمد للاصطناع الممتع تفقد كل روعتها فى الجو الواقعى الصارم الذى يخلفه التليفزيون ، وتبدو فيه عسيرة التصديق ، بل سمجة سخيفة . وهناك أيضا تلك الصعوبات الفنية التى تحول دون استغلال « الكوميديا المصطنعة » فى التليفزيون . فالبراعة المطلوبة فى تبادل الردود السريعة Repartee مشكلة عسيرة بالنسبة لمخرج التليفزيون . ذلك ان احداث تأثير مثل هذه المساجلة البارعة بين شخصين يتطلب أن يظلا معا فى مجال رؤية المتفرج معظم المشهد ، مما يحتم بالتالى ان يمثلا دوريهما فى تقارب وتلاصق ، بل قد يبلغان حد التزاحم ، وذلك محافظة على وضوح تعبيرات الوجه وانفعالاته ، كما ينبغى لذلك ايضا أن يقللا من الحركة والايماء مما يدفع المخرج الى تصوير معظم المشاهد فى مجموعة من « اللقطات القريبة المكبرة » close-ups مع التبادل المستمر . وغالبا ما يبدو ذلك كأنه مجموعة متتالية من الاحتباسات الهوائية فى الحلق !

اذن ما أصلح نوع من المسرحيات للتليفزيون ؟ انه بوجه عام ، النوع الذى تحسن مشاهدته فى مسرح صغير ، أو من الصفوف الأمامية فى المسرح الكبير ، النوع الذى يستلزم اداء مستدقا ، مهموسا ، غنيا بالتفاصيل ، لا ذلك النوع من المسرحيات الذى ينفسح فيه المجال امام الأداء « المسرحى » والضجة، والحركة ، ومشاهد المجموعات الكبيرة والاستعراضات الزاهية .

ولكن من الخطأ أن نتصور أن طابع الألفة فى مشاهدة التليفزيون معناه تقديم مسرحيات هادئة ، أو مسرحيات « غير درامية » . كلا ، فالمتفرج يتطلع الى دراما تمسك به وتثير اهتمامه ، دراما تعتمد على « التوتر » tension لا على « الذروات الانفجارية » explosive climaxes .

ولقد اثبتت معظم مسرحيات « **ابسن** » انها ملائمة تماما للتليفزيون ، لأنها « **طبيعية** naturalistic الاتجاه ، تقوم على جو الألفة ، والتفاصيل ، والعمق فى رسم الشخصيات وقوة الحبكة . هذا كما نجد مسرحيات « **آرثر ميللر** » من بين الكتاب المعاصرين، ناجحة نجاحا ملحوظا فى التليفزيون ، وعلى الأخص مسرحيته « **موت بائع جوال** » فهى من الناحية « التكنيكية » ملائمة لوسائل التعبير التليفزيونى لأنها تعتمد على مجموعة من المشاهد القصيرة المتداخلة واحدة فى الأخرى ، كما أنها كثيرا ما تلجأ الى طريقة الارتداد الزمنى flash-back فى السرد .

اما المسرحيات التقليدية ، التى تتألف من ثلاثة فصول ، كل فصل منها مشهد واحد طويل فهى بالنسبة للاعداد والاخراج التليفزيونى ، عملية عسيرة . وهناك ايضا سبب آخر يجعل لمسرحيات « **آرثر ميللر** » تأثيرا خاصا فى التليفزيون ذلك أنها لا تحتاج الى « اللون » بل انها لتكتسب فى شاشة التليفزيون تأثيرا اضافيا بعرضها باللونين الأبيض والأسود فقط ، اذ يعززان ، على نحو ما ، من طابعها الصريح المجرد عن التزويق والتلوين . ويبدو ان آرثر ميللر واحد من هؤلاء الكتاب الذين يرسمون مسرحياتهم باللونين الأبيض والأسود وحدهما على نحو ما نعلم أن هناك أشخاصا يرون أحلامهم باللونين الأبيض والأسود وحدهما .

ومسرحية « **ت . س . اليوت** » : « **حفلة الكوكتيل** » ، مثال آخر على المسرحية التى اثبتت انها أكثر فعالية فى التليفزيون منها على المسرح . ففيها ألفة وعمق يتعذر ابرازهما على المسرح . بينما يشعر أثناءها متفرج التليفزيون كأنه يستمع الى ما يدور فى الحفلة من فوق أكتاف المدعوين ، ويحس بأنه أوثق صلة بأفكار المؤلف على نحو لم يكن ليتحقق فى المسرح . هنا يشعر المتفرج بأنه مشترك فعلا فيما يدور أمامه ، وهذه واحدة من المزايا النادرة التى يتفوق بها التليفزيون على المسرح والسينما .

اما من الناحية الفنية فان من اقوى ما يتميز به

التليفزيون على منافسيه قدرته على استخـــدام « اللقطات القريبة المكبرة » close-ups فالسينما تستخدم هذه اللقطات باقتصاد ، وسرعة ، خوفا من الضخامة المبالغ فيها التى تبديها اللقطة المكبرة على شاشة السينما ، اما على شاشة التليفـزيون فهى تبدو مقاربة للحجم الطبيعى . وبفضل قـوة هذه « اللقطة القريبة المكبرة » نجد تأثير عـرض بعض المسرحيات على شاشة التليفزيون ابلغ واعظم ، مما كان على خشبة المسرح . ومثال ذلك مسرحية **« حفلة عيـــد الميلاد »** للمؤلف **« هارولد بنتر** Harold Pinter» التى فشلت على المسرح فشلا ذريعا (بينمـا نجحت مسـرحيته الطويلة التاليـــة The Caretaker نجاحا عظيما) فلما قدمها التليفزيون ظفرت بنجاح فائق للمألوف • وتقوم هذه المسرحية، فى مشاهد كثيرة منها ، على تحقيـق طـويل بين شخصين • فكانت هذه المشاهد تبدو على المسرح ، مهوشة مفتقرة الى التوتر الدرامى بينما صورهـا مخرج التليفزيون فى « لقطات كبيرة مقربة » مراكزا احيانا على وجهى المحققين الغاضبين ،واحيانا عـلى المتهم بوجهه الفزع ، مما جعل المتفرج يتمثل نفسه رغم ارادته فى الشخصية المعروضة امامه ، بينمـا يمضى التوتر حثيثا ، صاعدا نحو قمـــة الرعب والفزع .

* * *

و **« غرفة الجلوس » : لجراهام جرين** مسرحية اخرى استطاعت كاميرات التليفزيون ، أن تستخدم فيها « اللقطات القريبة المكبرة » فكشفت أكثر مما يبين منها على خشبة المسرح . ذلك أنهـا مسرحية فكر ، ونقاش ، وعاطفة عميقة ، تناسب التليفزيون وتلائمه ملاءمة خاصة . لقد بدت الكاميرات ، فى اللقطات المكبرة ، كأنها تتغلغل فى صميم أذهـان الشخصيات نفسها الى حد يجعلنا نعتقد أنهـا لا تصور وجوه الأشخاص بل أفكارهم الداخلية •

* * *

ومسرحيات « المحاكمات » ، حيث يدور المشهد الرئيسى فى قاعة محكمة ، تصلح ، بوجـه عام ، فى التليفزيون قدر صلاحيتها على المسرح ولو أن من المستحيل ان نخلق فى حدود شاشـة التليفزيون الضيقة ذلك المنظر الكبير الذى تدور فيه محاكمـة هامة ، على حين يسهل ذلك ، نوعا ، على المسرح . فاذا ما جاء أمر السجال بين الشـاهد والنيابة ،



ممثلان فى التليفزيون البرازيلى فى تمثيلية مقتبسة عن رواية للكاتب « جوزيه دالنسار »



ديكور تمثيلية « سول » كما اعد فى التليفزيون الايطالى

ممثلان فى التليفزيون البلجيكى فى مشهد من مسرحية« نقلا عن براونتج »



مثلا ، وجدنا التليفزيون اقدر من المسرح على ابراز حدة التوتر . كما يعمل التليفزيون ، بما فيه من طابع القرب والألفة ، على دفع المتفرج الى تمثل نفسه فى شخصية الشاهد أو النيابة . ومن هنا كان ذلك النجاح الملحوظ الذى ظفرت به مسرحيات محاكمات كبيرة مثل مسرحيات « **يوم المحاكمة** » و « **كارنجتون الحائز على صليب فيكتوريا** » و « **محاكمة مارى دوجان** » و « **ليلة ١٦ يناير** » و « **مستشار قانونى** » .

* * *

فاذا اخذنا بهذه القواعد جميعا فان مسرحيات « **شكسبير** » اذن لن تكون مادة ملائمة تماما للتليفزيون . ولكن هذه المسرحيات، من جهة أخرى، قد صمدت قرونا عديدة أمام كل صنوف المسرح وأساليبه ومدارسه واختلاف ملابسه . فمن المؤكد أنها من القوة بحيث تصمد للعرض التليفزيونى . بل ان بعض ما فيها من « مونولوجات » بالغة العمق ، هى فى الحقيقة أكثر فعالية فى التليفزيون منها على المسرح لأن الممثل هنا يتحرر من ضرورة تضخيم أدائه أمام جمهور مسرحى ، والكاميرات تنقل عنه ، « بلقطاتها القريبة المكبرة » ، أصغر وأدق التغييرات فى التعبير ، وتستطيع بذلك أن تعبر عن شخص يفكر لنفسه بصوت مسموع وهو بالضبط ما كان يستطيع تحقيقه .

الممثل فى عهد الملكة اليزابيث فى الفة مسرح على الطراز الشكسبيرى الا ان مسرحيات « شكسبير » عموما ، تجعل المتفرج شديد الشعور بضآلة حجم الشاشة التليفزيونية . ان مسرحياته عامرة بالحركة المتأججة ، وشاهدة مزدحمة غالبا بالشخصيات بحيث تضطر الكاميرات الى كثرة التراجع الى الخلف لتعيد تجميع الشخصيات فتبدو مضغوطة داخل الاطار الصغير . واذا بالشخصيات التى رأيناها ، منذ لحظات ، كبيرة واضحة فى لقطات قريبة close-ups قد انكمشت فجأة الى احجام صغيرة يصعب فيها التعرف عليهم بين الشخوص الصغيرة الأخرى المائجة على الشاشة المزدحمة . وفى هذه المشاهد تبدو المسرحية كلها وقد ابتعدت عنا الى الوراء بمسافة شاسعة ، وكأنما يتطلع اليها المتفرج من « تلسكوب » مقلوب ، كما يصبح الأداء التمثيلى هنا بعيدا غريبا مهوشا أكثر مما يحدث فى أوسع المسارح حجما . ومن الطبيعى أن مخرج التليفزيون ، الذكى ، الأريب ، يستطيع أن يفعل الكثير ليقلل ، بل يخفى ، من أثر قيود التليفزيون فى مسرحية شكسبيرية ، ولكنه قد يقلل بهذا أيضا من بعض مزايا النص الرائعة . فانه من المستحيل ، مثلا ، على أى ممثل هنا أن يؤدى خطبة من الخطب الكبرى بالطريقة المنطلقة المتحررة التى أرادها شكسبير . ولو فعل ذلك ، وهو فى « لقطة قريبة مكبرة » ، فسيكون احساس المتفرج التليفزيونى الجالس على بعد خطوات قليلة من الجهاز ، انه بازاء ممثل بالغ الضوضاء والهياج يصرخ فيه مهددا مخوفا . فاذا ما صورت الخطبة فى « لقطة بعيدة » أصبح أمرا بالغ الغرابة ، بالنسبة للمتفرج ، أن يرى مثل هذا الشخص الضئيل الذى لا يزيد ارتفاع قامته عن بضع بوصات ، يهدر بكل هذا البركان من الضوضاء والفورة . ومن هنا يتحتم اختصار الكثير من مسرحيات شيكسبير . ولقد فعلت الاذاعة البريطانية هذا فقدمت عملا بارعا ملهما فى برنامج « عصر الملوك » ، وهو عبارة عن سلسلة من المسرحيات التاريخية ، استغنى فيها عن كثير من روعة الشعر وفخامة المناظر والحشود ، كما هبطت فيها ملامح الشخصيات الى ابعاد قريبة من المألوف

مشهد من مسرحية « صانع المعجزات » لوليم جيبسون

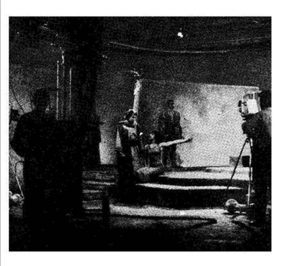


في الحياة اليومية . وقد حقق ذلك الأسلوب بعض المكاسب والخسائر معا : فأصبحت الشخصيات هنا أكثر « انسانية » بعدما نزع عنها كثير من فخامتها المسرحية واذا كان الأداء الشعرى المسموع قد أصابه الادغام فى أغلب الأحيان فان المعانى أصبحت عموما أكثر تألقا ووضوحا عما هى فى معظم المسرحيات .

* * *

تستغرق التمثيلية الطويلة الكاملة، فى التليفزيون، تسعين دقيقة فى المتوسط . ولا يعنى هذا اختصار المسرحية اختصارا ضخما كما قد نتصور . « فالايقاع » فى الاداء التمثيلى ، فى التليفزيون ، أسرع منه على المسرح ، لأن الممثل غير مضطر الى « تضخيم » ادائه ، وكثير من الفقرات اللازمة فى المسرح لمجرد ان يسير الممثل عشرين أو ثلاثين قدما تصبح غير لازمة على شاشة التليفزيون. وتصوير خطبة فى « لقطة قريبة » يستحوذ على انتباه المتفرجين واهتمامهم بدرجة تسمح بالتركيز والايجاز فى التعبير على نحو لا يتوفر فى المسرح . وغالبا ما يكون الفصل الأول من المسرحية أفضل موضع لاجراء الحذف والاختصار ذلك انه بينما يرضى المتفرجون فى المسرح بشىء من التانى فى بداية المسرحية ، حين تكشف عن نفسها تدريجيا ، ويتعرفون أثناءها على المشهد والشخصيات وهم يتهيأون لقضاء سهرتهم فى جو مريح ، نرى انه يتحتم ، فى التليفزيون ، أن تستولى المسرحية على اهتمام المتفرج فتأسره ، وتظل مسيطرة عليه منذ اللحظات الأولى . ذلك انه ما لم تسرع التمثيلية بالكشف عن موضوعها واهدافها منذ الدقائق القليلة الأولى فان المتفرج حرى ان يدير مفتاح الجهاز فيغلقه . الا ان حذف اجزاء من المسرحية ، حتى ولو لم تكن جوهرية بالنسبة للموضوع ، يحرم الممثلين من قدر معين من الرسم التفصيلى للشخصيات يجعلها تبدو اميل الى التبسيط المبالغ فيه .

ويبدى البعض فى اعداد المسرحيات للتليفزيون براعة عظيمة فى ابتكار الوسائل لادخال عدد من المناظر على مسرحيات المنظر الواحد . الا أن التليفزيون لا يبين من « المنظر الخلفى » سوى قدر ضئيل لا يكاد يحس فيه المتفرج بأن المنظر قد تغير على الاطلاق . ومع ان المبالغة فى تغيير المناظر قد تجعل التمثيلية مهوشة مفككة الا أنها من الناحية الأخرى اذا اقتصر فيها على غرفة واحدة ، كما هو الحال فى المسرح ، تعذر على المخرج أن يحقق تنوعا كافيا فى اختيار زوايا الكاميرا .



مشهد من مسرحية « انتيجونا » لسوفوكليس يقدمها التليفزيون السويدى

* * *

ليس التليفزيون اداة قائمة على الصورة الى الحد الذى نتصوره عموما . فالتمثيلية التليفزيونية أكثر من المسرحية اعتمادا على الكلمة . فانه حين يهدأ الحوار قليلا بين شخصين على مسرح يستطيع المتفرجون ان يتلهوا بالنظر فى جوانب « الديكور » يتفحصون قطع الأثاث والأدوات ، ويرون رأيهم فى ملابس الممثلات ، وهكذا . أما فى التليفزيون فالممثلون هم الذين يشغلون الشاشة فى أغلب الوقت ، وليس فيها من شىء آخر ينظر اليه المتفرج ومن هنا يتركز الانتباه على الحوار وحده وتكون النتيجة أن تمر على خشبة المسرح عبارات كثيرة دون مؤاخذة أو التفات بينما تدوى هذه العبارات نفسها فى التليفزيون سمجة زائدة عن الحاجة . ومهما يكن من أمر فلا بد من التسليم بأن هذا التركيز الذى يتطلبه التليفزيون قد عاد على كثير من المسرحيات بنفع أكبر من خسارتها .

عن مجلة « المسرح العالمى »
World theatre

مهرجان الفلم السوفيتي

نقد وتحليل

بقلم

أحمد كامل مرسي

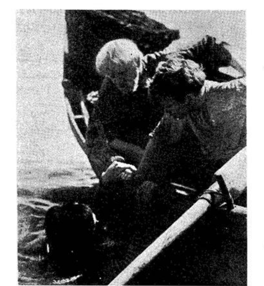
أقامت مؤسسة دعم السينما بوزارة الثقافة والارشاد بالجمهورية العربية المتحدة ، مهرجان الفلم السوفييتي لعام ١٩٦١ ، ابتداء من ٢ الى ٨ اكتوبر ، بسينما أوبرا فى القاهرة . ولقد شاهدنا فى هذا المهرجان : سبعة أفلام طويلة من الافلام الروائية، وستة أفلام قصيرة من أفلام المعرفة . وأعنى بافلام المعرفة الأفلام التسجيلية فى مفهوم دول الغرب ، أو الأفلام الوثائقية فى مفهوم الاتحاد السوفييتى . وفى كل يوم من أيام المهرجان ، كان العرض يبدأ بفلم قصير من افلام المعرفة ، ثم يتلوه فلم طويل من الأفلام الروائية . وفى اليوم السابع أعيد عرض أحد الافلام القصيرة ، التى سبق عرضها فى الأيام السابقة ، ثم تبعه عرض فلم طويل بعنوان «من أجل حياة أفضل» ، وهو فلم ناطق بالعربية ، يعرض لأول مرة ، كتحية للشعب العربى الذى أقبل على مشاهدة المهرجان .

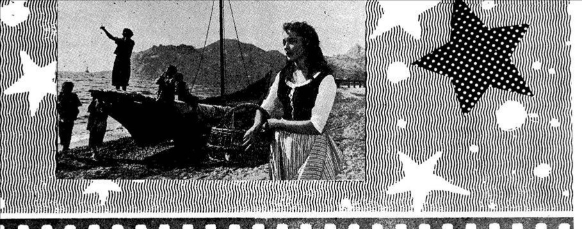
ولا نزاع فى ان الوزارة تخطو خطوات موفقة ناجحة ، عاما بعد عام ، فى تنفيذ معاهدات التبادل الثقافى ، بين الجمهورية العربية المتحدة وبين غيرها من الدول والجمهوريات . والأدلة على صدق ذلك واضحة ملموسة فى أكثر من ميدان .

فمن طريق التبادل الثقافى، استمعنا الى الموسيقار العالمى « خاتشادريان » وهو يقدم حفلاته الموسيقية هذا العام ، ومن قبل شاهدنا فرقة « بولشوى » العالمية ، وهى تعرض لوحات رائعة من الفن الحضارى الحديث (رقص الباليه) ، وقبل هذا وذاك شاهدنا اكثر من فرقة من الفرق الشعبية ، وهى تعرض لوحات من الرقص والغناء الجماعى ، تعبر فيها عن حياة الشعوب وروحها فى مختلف البلاد ، كما أقيم منذ عام أو أكثر ، مهرجان الفلم الافريقى الاسيوى الثانى .

وعن طريق التبادل الثقافى ، تمكن الفلم العربى أن يثبت وجوده فى الاتحاد السوفييتى ، وفى الصين الشعبية ، وفى الهند وباكستان ، وفى المؤتمرات والمهرجانات الفنية العالمية ، التى تقام سنويا فى

مشهد من فيلم « مغامرات بحار »





جميع انحاء العالم ، فى المانيا وفرنسا واسبانيا وانجلترا وامريكا . كما طافت فرقة ((ياليل ياعين)) و ((فرقة رضا)) بعواصم الدول الكبرى ، وهى تعرض لوحات ونماذج من فنوننا الشعبية ، وقد لاقت اقبالا شديدا واعجابا عظيما فى كل مكان .

ان الفنون مرآة الشعوب . والفلم بالذات دون الفنون جميعا ، هو الفن الذى يجمع عدة فنون فى اطار واحد ، فهو سفير فوق العادة ، هو خير وسيلة للتعارف بين الناس ، فى كافة انحاء الكرة الارضية . ففى هذا المهرجان السوفييتى الأخير ، تمكنت ثلاث عشرة وحدة فنية ، بقيادة ثلاثة عشر مخرجا ، من أن تقدم صورة ناطقة للحياة والمجتمع والأخلاق فى الاتحاد السوفييتى ، القديم منه والحديث ، بكل وضوح وجلاء . كذلك الحال فى الفلم العربى عندما يعرض فى البلاد الاجنبية ، فانه يقدم صورة ناطقة للحياة والمجتمع والأخلاق فى الشرق العربى . وجدير بنا والحال هذه ، الا نبخل عليه بالجهد والوقت والمال ، ليقوم بمهمته خير قيام ، وان نحوطه بكل رعاية وعناية ، ليكون رسولا مشرفا نزهو به ونفخر بين الأمم .

ملاحظات على أفلام المهرجان

١ ــ تطورت الأفلام الروسية تطورا كبيرا فى السنوات الأخيرة ، من حيث اختيار الفكرة ، أو معالجة الموضوع ، ومن حيث عرض هذه الأفكار والموضوعات بطريقة تتفق والذوق العام فى مختلف البلاد .

٢ ــ بدأ الجليد فى الذوبان . وبدأت الدعوة تتجه الى ايقاظ الوعى الانسانى ، بعد أن كانت مهمتها الرئيسية هى ايقاظ الوعى القومى الموجه . وخفت الدعاية المباشرة لنظام الحكم ومبادئه الجامدة .

٣ ــ ظهرت مناظر الحب والعلاقات الغرامية بين الناس . ومعنى هذا أن الأفلام خرجت من نطاقها الحديدى ، لتشق طريقها الى الأسواق العالمية . وهى تحرز فى كل عام نصرا جديدا .

٤ ــ تغلب الأسلوب الشاعرى على الاخراج والتصوير والتمثيل فى ثلاثة أفلام الأول ((سماء صافية)) ، فما هو الا قصيدة من الشعر الانسانى بكل احزانه وأفراحه . والثانى ((الاشرعة الحمراء)) ، فما هو الا قصيدة من الشعر الخيالى بكل عذابه واحلامه . والثالث ((ابن الجيل)) أشبه بقصيدة من الشعر الواقعى بكل تضحياته وكفاحه . وهذا الأسلوب الشاعرى فى الاخراج والتصوير والتمثيل من اخطر المذاهب الفنية ، وأصعبها فى التنفيذ ، لأنه يرفعك الى السماء ، ويحلق بك فى دنيا الخيال والأحلام ، فى الوقت الذى يجعلك تحس بقدميك ، وهى تمس الأرض فى دنيا الحياة والواقع . انه تمازج غريب ، وتناغم جميل ، بين الحلم والحقيقة .. ولقد تحقق هذا الأسلوب فى هذه الأفلام الثلاثة ، بشكل رائع وتعبير صادق . ولا نزاع أن العناصر

الفنية الأخرى ، من موسيقى ومناظر والوان ومونتاج .. الخ ، كان لها فضل كبير فى نجاح هذه التجربة .

٥ ــ من أهم خصائص الفلم السوفيتى عامة ، وفى هذا المهرجان خاصة ، استغلال الطبيعة ، بمناظرها وظواهرها المختلفة ، والاعتماد عليها كعنصر هام من عناصر التعبير ، تماما كما يعتمدون على الممثلين والممثلات .

٦ ــ الاهتمام بشؤون الأطفال ، وابراز الدور الذى تلعبه الطفولة فى ركب الحياة . ان الغالبية العظمى من الأفلام ، تعرض شخصيات الأطفال من صبيان وبنات الى جوار شخصيات الأبطال . وهى تحلل العلاقة بين الكبار والصغار ، وتوضح المسؤولية الضخمة ، الملقاة على عاتق الجميع لخدمة المجتمع ، بشكل مفهوم وانسانى الى أبعد حد ، فالطفل هو أمل المستقبل .

٧ ــ اللقطات العامة المصورة من بعيد ، تعرض الجموع الزاخرة من الفلاحين والعمال ، من الرجال والنسوة والشبان ، وهم يتحركون فى قوة وجمال وتعبير ، من حيث تكوين الصورة . والافلام الروسية تمتاز عن بقية أفلام العالم ، باستخدام أكبر عدد من الأيدى العاملة فى الأفلام ، وفى هذه القدرة النادرة ، على تحريك هذه الجموع ، مع الاحتفاظ بجمال الصورة وقوة التعبير .

٨ ــ اللقطات الكبيرة المصورة من قرب ، تعرض ملامح الوجه ، أو بعض أجزائه كالعيون والشفاه مثلا ، وهى تؤدى التعبير المطلوب بقوة وصدق واخلاص . ان كل عضلة من عضلات الوجه تتحرك وتعبر . فهم لا يعرفون فى روسيا هذا القناع الجامد ، الذى يتحلى به كثير من نجوم وابطال العالم ، خوفا على مواطن الحسن والجمال .

٩ ــ رد الافلام الى وحدتها الأولى ، وهى الصورة المعبرة ، دون الاكثار من الحوار والاطالة فيه ، الا فى المواقف الخطابية او الدعائية ... ومعنى هذا انهم يدفعون الفنان لحشد كل طاقاته واحساساته الفنية ، ليعبر عما يختلج فى نفسه وفكره ، من عواطف وأفكار ، بالحركة واللفتة والايماءة وتعبير الوجه . وقد وضحت هذه الظاهرة فى كثير من المواقف الدرامية فى أفلام هذا المهرجان .

١٠ ــ وهناك ظاهرة اخرى واضحة كل الوضوح ، فى الأفلام الروسية من زمن بعيد . يحسن بنا أن نختم بها هذه الملاحظات ، وهى طريقة عرض العناوين فى أول الفلم . انهم يتبعون نظاما يختلف كل الاختلاف ، عما تعودناه فى جميع الافلام الأخرى فهم يقدمون عنوان الفلم . بعد شارة الشركة المنتجة ، ثم يوردون أسماء الفنانين والفنيين ، الذين اشتركوا فى خلق هذا الفلم وتحقيقه ، كل حسب أهميته وقيمته الفنية ، ثم يعقبون بأسماء الممثلين والممثلات ، فى البطولة والادوار الثانوية .

١١ ــ كثير من اللقطات فى الافلام الروسية تشعرك بلمسة الفنان الخالق ، لا المصور الفوتوغرافى . انهم يرفعون مستوى التصوير من مجرد نقل وتسجيل ، الى مستوى روائع الفن العالمية من حيث البراعة فى التكوين ، والبلاغة فى التعبير .

* * *

اولا : الافلام الروائية

شاهدنا فى مهرجان هذا العام سبعة افلام طويلة من الافلام الروائية هى : « سماء صافية » ، «الأشرعة الحمراء» ، «ابن الجيل» ، «القوة القاهرة» ، «رحلة خطرة» ، «مغامرات بحار» (او شراع أبيض يلمع) ، «من أجل حياة أفضل» .

* * *

١ ــ « سماء صافية »

(بالالوان الطبيعية)

انتاج : موسفيلم
اخراج : جريجورى شوخراى
سيناريو : دانيل خرابروفنسكى
تصوير : سيرجى بولويانوف
مناظر : نيميتشيك
موسيقى : زيف
تمثيل : ايفجينى اوربانسكى
نينا دروبياشيف

ان اختيار هذا الفلم ليكون افتتاح المهرجان اختيار موفق ، فهو فلم ممتاز فى كل شىء ، فى السرد الفلمى (السيناريو) والحوار ، وفى الاخراج والتصوير ، وفى بناء المناظر والموسيقى التصويرية ، وفى الألوان الطبيعية والتوليف الفلمى (المونتاج) ... الخ . اما التمثيل فقد بلغ الذروة من جميع الشخصيات ، وفى كل الأدوار ، ولاسيما البطل والبطلة ، مع ملاحظة ان هذه المرة الأولى التى تقوم فيها « نينا دروبياشيف » ، بدور البطولة ، وهى من اكتشاف المخرج البارع «جريجورى شوخراى» بعد بحث

طويل بين المتفوقات من خريجات وطالبات المعاهد الفنية . ولقد سبق أن شاهدنا لهذا المخرج «الطلقة ٤١» و «أنشودة جندى» من روائع الأفلام السوفييتية فى السنوات الأخيرة . ويعد فلم «سماء صافية» ثالث هذه الروائع ، التى دفعت بالفلم الروسى الى الاسواق العالمية ، وجعلته يفوز بكل تقدير واعجاب ، سواء من النظارة أو النقاد أو أهل الفن ، فى جميع انحاء العالم . ويمتاز هذا المخرج الفنان «شوخراى» بالجرأة فى اختيار موضوع فلمه ، والتجديد فى معالجته السينمائية ، والبراعة فى اختيار أبطاله وحسن استغلاله لمواهبهم فى المواقف الدرامية ... والواقع ان الحديث عن حياة هذا المخرج ، وتحليل أفلامه وأسلوب اخراجه ، يحتاج الى مقال مطول ودراسة مستفيضة نرجئهما الى فرصة اخرى باذن الله .

يبدأ الفلم بحجرة المراقبة ، فى أحد المطارات الحربية . اتصالات بين الداخل والخارج . تصدر التعليمات الى الطيار ليحلق فى الجو . انها تجربة احدى الطائرات الجديدة . وفى الطريق الزراعى الى المطار ، نجد سيارة تمرق بسرعة جنونية ، تقف فجأة . يعلو أزيز الطائرة . يندفع باب السيارة بقوة ، تقفز منه فتاة ، تحدق فى السماء بين القلق والرجاء . الطائرة تعلو السحاب وتشق الفضاء ، يتلاشى صوت الطائرة فى الجو ... الريح تدفع خصلات شعر الفتاة فوق جبينها ، ومنديلها الحريرى يتطاير حول رقبتها . يغمر الهدوء وجه الفتاة المشرق ، بعد الفزع والاضطراب . تقترب الكاميرا تدريجيا من العينين ، هاتين العينين المليئتين بالرهبة والحب والأمل ، ترويان لنا قصة الفلم . هذه اللقطات السريعة المعبرة المتلاحقة بفن وقوة هى مقدمة القصة . وتتلوها الأحداث والمواقف التى تعرض تفاصيل الموضوع ، من خلال ذكريات وخيال هذه الفتاة ، فهى بطلة الفلم .

كانت «ساشا» فتاة صغيرة السن ، حديثة العهد بالحياة ، تعود برفقة أختها الكبرى الى بيت الأسرة ، حيث تقام حفلة عيد رأس السنة . الأنوار والبالونات والزينات . ضحك ولهو وضوضاء . الجميع يرقصون ويغنون ويلعبون ... و«ساشا» وحدها فى الصالة تنظر من خلال الباب ، وتحاول محاكاة الكبار فى العابهم وحركاتهم . تبدو مظاهر الأنوثة المبكرة على ساشا ، فتكثر من النظر فى المرآة ، ومن اصلاح شأن شعرها وهندام ثيابها ... وفجأة يهبط طارق جديد ، «ساشا» تفتح له الباب ، انه «الكس استاخوف» أحد ابطال الطيران المعروفين وهو رجل مكتمل الرجولة . يهفو قلب الفتاة الصغير اليه وترحب به وتغالى فى الترحيب به ، لكن الأخت الكبرى تقابله بفتور بل ببرود شديد يعتذر الطيار عن هذه الزيارة المفاجئة ، ويحيى بابتسامة ويهنىء بالعيد ، ثم يعود من حيث أتى ... تلحق به «ساشا» وتوقفه ، وتحاول استرضاءه ، وترجو الأخت الكبرى ، فى أن تحسن لقاءه ، فاليوم عيد . لكن الأخت الكبرى توقفها عن الكلام وتأمرها بالذهاب الى النوم ، فقد تأخر الوقت . وتذهب «ساشا» وهى حزينة الفؤاد ، شاردة الفكر .

ونرى « ساشا » ذات صباح فى المدرسة ، والى جوارها أحد الزملاء ، انه يهواها وهى تعتذر اليه مداعبة . ويدور التفاهم بينهما باسلوب جديد ، عن طريق كتاب من كتب الشعر والأدب ، كل منهما يشير الى فقرات منه تعبر عما يود قوله ، والآخر يرد على زميله بنفس الأسلوب ، والكتاب تتبادله الأيدى بين اللحظة والأخرى ، والعيون تعبر عما تكنه الصدور ... وكل هذا فى جو رقيق من الحب والألفة والصفاء .

وتقوم الحرب . ويهاجم العدو حدود البلاد ، فيخرج الرجال والشبان الى الميدان ، دفاعا عن أرض الوطن . وتحاول «ساشا» أن تتصل بالطيار فتى أحلامها قبل الرحيل ، ولكنها لا توفق ، فقد قامت وحدات القوات الجوية لصد هجوم العدو .. كما قامت النسوة والفتيات بالعمل فى المصانع . ويرحل والد «ساشا» ، وكذا اختها الكبرى ، وتبقى وحدها فى البيت ، مشغولة الفؤاد بفراق الأهل والزملاء والحبيب المنتظر .. وبدأت تعمل فى أحد المصانع ، بعد ان توقفت الدراسة .

ويمضى الزمن والمعركة قائمة . وفى احدى الغارات تجد «ساشا» نفسها فى أحد المخابىء ، الى جوار الطيار الغائب ، وهو يحدث أحد معارفه ، ويخبره انه عاد من الميدان ، لاصلاح عطب فى طائرته ، ويذكر له رقم تليفونه ، و«ساشا» تحدق فيه وتحاول لفت نظره ، لعله يتذكرها ، لكن دون فائدة . وتنتهى الغارة وتعود الفتاة الى البيت وتحاول الاتصال بالطيار تليفونيا . وتذهب الى لقائه فى الموعد ، وهو لا يعرفها ولا يهتم بها ، لم يكن يتوقع أن فتاته فى مثل هذه السن

الصغيرة ، ويتلاقيان كل يوم طوال اجازته القصيرة ، ويتبادلان الحب فى صدق وايمان ، فى لقطات سريعة معبرة . وفى الليلة الأخيرة يجمعهما الحطب ، ويجلسان امام المدفأة فى البيت ... ثم يروح هو فى اغفاءة ، وهى لا تنام ، تبقى ساهرة لترعاه ، واخيرا يغزو النعاس أجفانها ، فتنام ، وعندما تصحو تجده قد رحل الى الميدان .

هذه هى المرحلة الأولى فى القصة ، وهى تعرض صورة حية من حياة الفتاة السوفييتية فى سن المراهقة ، بكل ما فيها من عواطف واحاسيس . ولقد أطلت فى سرد حوادث هذه المرحلة ، فهى مرحلة مليئة بالصور والاحداث والتفاصيل الدقيقة التى توضح الشخصيات ، وتربط بين الافراد . وتترى بعد ذلك المراحل الأخرى ، فتعلن الدوائر الرسمية نبأ سقوط الطيار شهيدا فوق أرض المعركة ، ونبأ منحه وسام الشرف تقديرا له على أعمال البطولة التى قام بها ...

وتنجب «ساشا» طفلا ، وتعود الأخت الكبرى مع زوجها ، ويعود الأهل والرفاق ، وتبدأ الحياة من جديد فى طريق المستقبل . ويتضح أن «استاخوف» لم يمت ولم يستشهد ، وانما وقع اسيرا فى أيدى الأعداء ، وبعد جهد شاق استطاع أن يهرب من المعتقل ، وعاد الى بلده وزوجته وابنه . لكن الدوائر الرسمية المتزمتة والقوانين الصارمة تعتبره خائنا وتسىء معاملته ، فتسحب منه وسام الشرف والتقدير وتحول بينه وبين عودته الى العمل كطيار .. يحاول الدفاع عن نفسه . وايمان زوجته بصدق قوله ، يدفعه دائما الى المطالبة بالنظر فى قضيته ، واخيرا وبعد جهود جبارة متواصلة ، تثبت براءته ويسترد عمله فى الطيران .

وفى ختام الفلم نعود الى البطلة ، وهى واقفة فى الطريق الزراعى ، بعد أن استعادت ذكرى هذه السنين بمرها وحلوها .. يعلو أزيز الطائرة ، فى طريق العودة الى المطار ، بعد نجاح التجربة الخطيرة .. وهنا تركب السيارة ، وتعود الى البيت وهى فرحة بالنصر فى النهاية .

وأثناء مشاهدة هذا الفلم كان الزميل احمد بدرخان ، يجلس الى جوارى ، فقال أن معهد السينما عندنا يجب أن يشترى نسخة من هذا الفلم ، لتدريسه للطلبة والطالبات فى مختلف الأقسام ، فهو معهد قائم بذاته ، مجهز بأحسن الأساتذة فى مختلف الفنون السينمائية ، وهو يجمع بين النظرية والتطبيق فى أسلوب فنى رائع .

وانا بدورى أؤيد هذا القول كل التأييد ، واذكر على سبيل المثال لا الحصر ، هذه المواقف واللقطات التى تدل بوضوح وجلاء ، على ما فازت به الوحدة الفنية من تكامل وقوة فى هذا الفلم ، بما لم يسبق له مثيل الا فى روائع الافلام العالمية :

١ ـ موقف المحطة الرهيب : عندما ذهبت ساشا وسط الجموع المحتشدة من النسوة ، فى انتظار مشاهدة الأهل وذوى القربى المحاربين . اللهفة تغمر الوجوه ، والشوق يقفز من الصدور ، والأمل يتألق فى العيون . يظهر دخان القاطرة من بعيد ، ويقبل القطار بعرباته العديدة ، وهى محملة بالسلاح والعتاد ، بالرجال والشباب . ويمرق القطار أمام الجموع المتراصة . هذه اللقطات بين عربات القطار المحملة بالأعزاء ، وبين هذه الوجوه الحائرة المضطربة فى البحث عن العزيز الغائب . لقد لعبت الكاميرا والموسيقى وتعبيرات الوجوه وتتابع اللقطات دورا هاما ، فى تقديم تحفة من أروع ما قدمت السينما فى تاريخها المجيد ، وكل ذلك دون كلمة أو حوار .. لكن التأثير كان بليغا حتى انه دفع المتفرجين الى التصفيق ، والتصفيق الحاد المدوى ، أثناء العرض ، وذلك من فرط الاعجاب . وهذه ظاهرة جديدة لم نلمسها فى فلم من الافلام ، مهما بلغت قوته وروعته الفنية .

٢ ـ الموقف الرهيب الثانى هو الموقف الذى جمع بين البطلة وطفلها الصغير ، وبين زميل الدراسة القديم ، وظن الطفل ان هذا الزميل القديم هو والده ، فاندفع نحوه وهو ينادى بابا . بابا . لكن الأم تمنعه فى قسوة وعنف ، فهى لاتقبل خداع طفلها ولا تقتنع بأن زوجها قد مات ، وتحس فى أعماقها أنه عائد فى يوم من الأيام . هذا الموقف يعتمد على الحوار ، لكن القدرة العجيبة فى تحريك الممثلين والممثلات ، وقوة التعبير والاداء ، هى التى جعلتنا ، نندفع مرة أخرى للتصفيق من فرط الاعجاب وشدة الانفعال أثناء عرض الفلم .

٣ ـ الموقف بين البطلة والبطل أثناء سكره وانهياره ، ومحاولته تبرير تصرفه الشائن ، وأنه ضحية القوانين الجائرة ، وقسوة المجتمع فى الحكم عليه ، فقد انتهى هذا الموقف بثورة البطل العنيفة على كل شىء ، وعدم ايمانه بالمجتمع والنظام والاخلاق



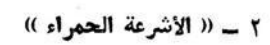
مدير السيرك فى فيلم ((رحلة خطرة))

.. وذلك فى لقطة كبيرة لوجه البطل ، وتنتقل الكاميرا بعد ذلك الى البطلة فى لقطة كبيرة من وجهة نظر البطل وهى تهدىء خاطره وتدافع برقة وعطف، وتعلن ايمانها بعدالة قضيته ، وأنه بطل بالرغم من كل شيء ، ثم تتراجع الكاميرا الى الوراء فاذا بالبطلة تخاطب طفلها الصغير وهى تحاول تفسير حقيقة التهمة التى ألصقها الناس بوالده ظلما وعدوانا .. لاشك أن هذا الانتقال جرىء وجديد ، فقد تغير الزمان والمكان ، بطريق القطع ... وهذه الجراة والجدة يستحق عليهما المخرج وكاتب السرد الفلمى (السيناريست)ومركب التوليف الفلمى (المونتير) كل تقدير واعجاب .

٤ ـ روعة استغلال الطبيعة ، كمظهر من مظاهر التعبير الفنى فى الافلام . وذلك عندما استقر الرأى على وجوب ذهاب البطل الى موسكو ، وعرض شكواه على المسؤولين ، وطلب اعادة النظر فى حكم المجلس المحلى ... فقد اعتمد المخرج وكاتب السرد الفلمى على مناظر الطبيعة ، ولا روعة بعد الطبيعة فى التعبير عن هذه الفترة . عدة لقطات للافق البعيد ، قرص الشمس يلقى مصرعه . والسحب الحمراء تتراكم فى السماء ، وظلام الليل يغمر الأرجاء . تجمدت المياه فى الأنهار والبحيرات . الجليد فى كل مكان ، طبقات فوق طبقات ... ويلمع فى الأفق الدامى نور الأمل ، ويبدأ الفجر يغمر الكون بضيائه، والشمس تذيب الثلوج المتراكمة بشعاعها ، وتلين التربة الصخرية وتنساب المياه المتدفقة رمز انتصار الحق على الباطل ، والخير على الشر والعدل على الظلم . ويعود البطل منتصرا الى بلدته ، وقد عادت له كل حقوقه كمواطن صالح .



((القوة القاهرة))



٢ ـ ((الأشرعة الحمراء))

(بالالوان الطبيعية)

انتاج : موسفيلم
اخراج : الكسندر بنوشخو
سيناريو : يورفيسكى وناجورنى
(عن قصة للكاتب الروسى
الكسندر جرين)
تصوير : تسيكافى دياكوشيفر
مناظر : شينجيليا
موسيقى : موروزف
تمثيل : اناستاسيا فيرتينسكايا ،
فاسيلى لانوفوى

وهذا فلم ممتاز آخر . يمتاز بموضوعه الجديد ، الذى يبتعد كل البعد عن الدعاية السياسية أو

مشهد من فيلم ابن ((الجيل))



الاساليب والارشادات التوجيهية . كما يمتاز بروعة تصويره واخراجه . وهو من اخـــراج الفنـــان «الكسندر بتوشخو» الذى سبق وشاهدنا له فلم «سادكو» وفلم «سامبو» وفازا بكل نجاح وتوفيق . وهذا الفلم جديد فى موضوعه ، فهو يعرض حيـاة جماعة من البشر ، فى قرية ساحلية صـــغيرة هى «كابرنا» . كيف يتعاملون ؟ وكيف يتفاعلون ؟ وهو يجمع بطريقة شيقة وأسلوب شاعرى بين الحقيقة والأسطورة ، بين الواقع والخيال .

يبدأ الفلم بعودة أحد البحارة من أهالى «كابرنا» ، بعد قيامه برحلة طويلة فى عرض البحر . يعود وهو فى لهفة لزيارة بيته ورؤية زوجته التى كانت حاملا . يمر فى سيره على بعض الأهالى ، ونحس انهم يحاولون الهرب من مواجهته أو القرب منه . واخيرا يدخـل البيت ، فيلقى عجوزا تحمل طفـــلا رضيعا بـــين ذراعيها . وتروى له هذه العجوز ، كيف التقـــت بزوجته الحبيبة ، وهى هائمة على وجهها ، تطلب العون والمساعدة ، بعد ان نفد زادها وكل مدخر من المال ، كيف طرقت الأبواب دون فائدة ، واخـــيرا حاولت أن تقترض من صاحب المقهى الوحيـــد فى القرية ، وهو رجل شرير فاســـد الخلق ، اراد أن يستغل الموقف ويساومها عن نفسها ، لكن الزوجة ترفض هذا العرض ، وتصر على البقاء طاهرة الذيل . وقد لاقت كثيرا من الويل والعذاب ، وما أن وضعت هذه الطفلة حتى لاقت ربها وماتت .. يســتمع الزوج هذه القصة ويشكر العجوز ويقرر بينه وبين نفسه أن يقطع صلته بالبحر بعد اليوم ويقوم بتربية الطفلة ورعايتها ، وتشب الطفلة الصغيرة عن الطوق ، وتكون نحيلة الجسم ، حزينة النفس ، تحـــوط والدها بكل عطف ورعاية وتحدق فيه وهو يصـــنع النماذج الخشبية للمراكب والقوارب .. الخ ليقوم هو ، أو تقوم هى فى بعض الأحيان، ببيعها فى السوق . عاش الأب وابنته عيش الكفاف من هـــذا المورد الوحيد . كل هذه المرحلة من الفلم تمضى فى لقطات موجزة ومتلاحقة دون ملل أو تباطؤ .. ويعنينـــا فى هذه المرحلة ذكر حادثتين بالذات ، كان لهما الأثر الاكبر فى تطور الموضوع وسير القصـــة ، ورسم الشخصيات ...

الحادثة الأولى عندما قامت عاصفة هوجاء فى يوم من الأيام ، وكان الأب عائدا من السوق بعد أن باع بضاعته ، والشاطىء خال من المارة أو الأهالى ... ولكنه راى على البعد شبح رجـــل يصرخ ويطلب النجدة ، والأمواج تكاد تبتلعه وتودى بحياته ... فاقترب الأب مساعا ، وهم بأن يمد يد المساعدة لكنه وجد أن هذا المستغيث ما هو الا صاحب المقهى الشرير الذى قسا على زوجته قســـوة ادت الى الموت ، وكان فى مقدوره أن يمـــد لها يـــد العون والمساعدة . وهنا توقف الأب والزوج ، وقف صامدا لا يحرك ساكنا ، ويتشفى بالنظر اليه وهـو يقضى نحبه . ويعود الى البيت وهو يعتقد أن القدر قـــد انتقم له ولزوجته المتوفاة . لكنه قضى بقية عمره ، وصوت الضمير يؤنبه .. وعاش وهو يحس أنـــه مذنب ، وانه مسؤول عن موت هـــذا الرجـــل . فالانسان الحق يجب أن يسمو على الحقد والضغينة وشهوة الانتقام . وهذه الحادثة هى التى جعلتـــه يعتزل الناس ، وينطوى على نفسه ، ويعمل كل جهده من أجل توفير أسباب السعادة لابنته «أسول» .

أما الحادثة الثانية فقد وقعت للابنة وهى طفلة صغيرة ، عندما كانت فى طريقها ذات يوم ، لتبيـــع نماذج السفن والمراكب التى صنعها ابوهـــا . وكان الجو صحوا والمياه تنساب فى جدول صغير ، يشق طريقه بين الأشجار ، ووضعت «أسول» الطفلة أحد النماذج الخشبية وهو لقارب صغير ذى شراع أحمر فى الماء ، ودفعته الرياح الخفيفة فى مجـــرى الماء ، وكانت تعدو على الشاطىء فى محاذاة القارب ، وهى تقفـــز من فـــرط الســـرور والفـــرح ، وتشـــتد الرياح نوعا فتدفعه بعيـــدا وهى تلاحقه ، حتى تصل الى صخرة تعتـــرض مجرى الجدول وقد جلس عليها شيخ جليل ، وقفت تنظر اليه من بعيد ، وهو يمسك بالقارب بين يديه ويتأمل فيه . ويلتفت الشيخ وينادى الطفلة بصوت عميق ســاحر ويطلب منها أن تقترب منـــه . وتقترب «أسول» فى حيرة واضطراب ، ولكنه يجلسـها الى جواره فى رقة ، وتعرف منه أنه شاعر يجوب الافاق، لجمع الاشعار والالحان الشـــعبية من مواطنها الاصلية ، وانه خبير بالسحر وكشف المســتقبل ، فيتولاها الذعر ، لكنه يهدىء خاطرها ، وينظر الى عينيها الصافيتين ويروى بصوت عميق وساحر : انه فى يوم من الايام ، وعلى شاطىء قرية ساحلـية صغيرة ، سوف يتجمع الأهالى من رجال ونســاء ، ينظرون فى الافق الى المركب ذات الاشرعة الحمراء. ومن هذه المركب يهبط شاب وسيم فى قارب صغير ، ويقترب من الشاطىء وهو ينادى اسمها « أسول. أسول» ثم يأخذها بين ذراعيه الى المركب ، حيث

تبتعد المركب عن هذه القرية الصغيرة وتذهب الى عالم جديد ، كله خير وراحة وسعادة ... وتستحوذ هذه النبوءة على عقل الطفلة فى ساعات اليقظة والنوم ، وعندما اصبحت شابة كانت تذهب الى الشاطىء يوميا وتحدق فى الأفق البعيد علها ترى تلك السفينة ذات الاشرعة الحمراء . ويعتقد اهالى «كابرنا» أن «أسول» فتاة مسكينة قد اختل عقلها . هذه هى الحياة فى هذه القرية الساحلية «كابرنا»، البعيدة عن الحضارة والعمران .

وهناك حياة أخرى تختلف كل الاختلاف عن هذه الحياة ، وهى الحياة فى هذا القصر المنيف ، الذى اقيم وسط ضيعة مترامية الاطراف ، فوق مرتفع من الأرض تحوطه السحب ، وكأنه قصر الأحلام . فاذا دخلنا هذا القصر ، وجدنا اسرة غريبة من البشر . رجل اقطاعى يقف فى صلف وكبرياء ، وزوجته المزهوة تحمل كلبا صغيرا من كلاب الترف والثراء . وهما يقفان أمام احد الفنانين المرتزقة ، يقوم برسم لوحة كبيرة لهما فى هذا الوضع المتكلف. وينتشر الخدم والأتباع فى جنبات القصر ، يبحثون عن «جراى» سليل المجد والجاه ، ليقف بين الوالد والوالدة فى هذه الصورة التذكارية . ولكن «جراى» جالس مع الشيخ المتفانى يستمع اليه بانتباه ، وهو يروى قصص البطولة والمغامرات فى البحار وحكايات «روبين هود» صديق الفقراء والمعوزين .. واخيرا بعد البحث الطويل يحضرون الصبى «جراى» بالقوة، ليقف فى الصورة بين والديه ، لكنه سرعان ما يفر هاربا من هذا القيد وهذا الموقف المتكلف .. ويحلق بروحه فى عالم الخيال ، الذى يملك عليه كل حواسه وتفكيره ، مع هذا الشيخ المتفانى وتمضى الأعوام تباعا ويشب الصبى «جراى» ويصبح الشاب الوسيم صاحب المركب ذات الأشرعة الحمراء ، والى جواره هذا الشيخ المتفانى اخلص أصدقائه واحب الناس اليه .

وفى صباح يوم من الأيام . تظهر فى الافق البعيد ، سفينة كبيرة ذات اشرعة حمراء . ويهبط منها قارب صغير يحمل «جراى» الى الشاطىء .. حيث تجمع الأهالى من رجال ونسوة واطفال ، وهم فى عجب من هذه الظاهرة الغريبة . وعندما ترى « أسول » الأشرعة الحمراء فى الافق ، تغمض عينيها خوفا على النبوءة من الضياع ، وتفتح عينيها مرة أخرى ، ولشد ما تتولاها الدهشة ، فلم يكن خيالا ما رأت ، وانما هى الحقيقة بعينها ، ان المعجزة تحققت فى النهاية . تسرع « أسول » تشق طريقها بين الجموع المحتشدة على الشاطىء . ويتردد فى الجو صوت الشاب الوسيم وهو ينادى « أسول . أسول » وهى تخوض الماء وتتقدم الى القارب وكأنها تطير فى الهواء ، ويرفعها «جراى» من البحر الى القارب وتلقى برأسها على صدره الحنون وهى تردد : « تماما كما تخيلت .. تماما » . وهو يجيب عليها : « وانت كذلك يا طفلتى العزيزة كما تخيلتك ، لقد حضرت اليك من بعيد » .

وتعلو الموسيقى ، ويقترب القارب من السفينة الكبيرة و«جراى» يحتضن «أسول» ويضمها الى صدره فى رقة وفخر وحنان ، كما لو كانت جوهرة ثمينة قابلة للكسر . واقتنع الأهالى بأن هذه الفتاة لم تكن مجنونة ، واقتنعت « أسول » بان هذا الشيخ لم يكن يكذب ، كما اقتنع «جراى» بأن فى مقدور الانسان أن يصنع المعجزات .

كان الاعداد السينمائى لقصة هذا الفلم موفقا كل التوفيق ، وقام مهندس المناظر بمجهود كبير فى تصميم هذه القرية الساحلية «كابرنا» من الخارج، وداخل بيوتها المتداعية الضيقة المظلمة ، وفى تصميم هذا القصر المنيف وقاعاته وحجراته الواسعة المحلاة بكل ثمين غال من التحف والأثاث والستائر .. وكذلك الحال فى مناظر السفينة الكبيرة سواء من الداخل او من الخارج .

وكان التصوير رائعا وناجحا فى التعبير عن الأجواء المختلفة سواء بالظل والضوء واللون ، او بزاوية التصوير واستغلال العدسات المختلفة فى مواضعها ، أو بحركة الكاميرا فى المناظر الداخلية أو المناظر الخارجية .

وكانت الموسيقى المرافقة ناجحة نجاح الصورة فساعدت مساعدة كبيرة فى التعبير عن الجو ، وفى احداث الأثر المطلوب . أما الاخراج فقد كان شاعريا فى لمساته ، بارعا فى توضيح العوامل النفسية ، وفى تجميع كل العناصر المختلفة لخدمة الموضوع وتحقيق خيال المؤلف ، وكان المخرج موفقا فى توزيع الادوار، الكبيرة منها او الصغيرة ، وتفوق بصفة خاصة فى اختيار هذه الفتاة الحالمة « أسول » التى تسبح فى دنيا الاحلام ، أسيرة تلك النبوءة الغريبة . وقد فكرت طويلا ، أثناء عرض الفلم ، فى الشخصية التى ستقوم بدور « أسول » الطفلة عندما تنمو وتكبر .. ولاشك انه أحسن الاختيار ، كما أحسن فى اختيار شخصية

« جراى » طفلا وشابا ، وباقى الشخصيات جديرة بكل تقدير واعجاب كذلك .

٣ ـ « ابن الجيل »

(بالالوان الطبيعية)

انتـاج : موسفيلم
اخـراج : سمسونوف
سيناريو : دونسكوف وفريد
تصـوير : دياتلوف
مناظـر : فورونكوف ونوفودرشكين
موسيقى : كروكوف
تمثيـل : نيقولاى ليبيديف فالودين

هذا ثالث فلم من افلام المهرجـــان ، ويختلف موضوعه عن بقية الأفلام ، فهو يجمع بين طابع الأفلام الوثائقية وبين طابع الافلام الروائيـــة فى موضوع واحد ، دون ملل أو تكلف . وفى هذا الموضوع بعض التوجيهات والخطب والمبادىء ، لكن فى لطف ولباقة. ويبدأ الفلم بسيارة كبيرة فاخرة ، يقودها شـاب فى زهرة العمر ، والى جواره رجل متقدم السـن ، قد خطت الحياة على جبينه ما مر به من الاحـداث والاهوال . انه بطل القصة .. وتشق السيارة طريقا غير ممهد ، بين سيل من اللوريات والجرارات ، التى تقوم بالحركة والانتقال من مكان الى مكـان ، وهى تثير الغبار من حولها . ان ظاهرة العمل ، والعمـل الشاق المتواصل ، تظهر لنا من اللقطـة الأولى . يضغط الشاب على آلة التنبيه بعصبية، طالبا افساح الطريق ، لكن الرجل الكهل يهدء خاطره ويشرح لـه أن هذا العمل هو الأولى بالأهمية والاحترام ، انهم فى سبيل بناء مصنع جديد من المصانع الضخمة لانتاج السيارات ويبدأ فى رواية قصة حياته وكفاحه ...

لقد كان يعمل فى عسر شـديد فى الماضى وكانت اسباب الحياةضيقة على الجميع ، لكنهم كانوا يعملون بهمة ونشاط من أجل بناء صرح الدولة الجديدة ، من أجل النظام الجديد والمستقبل المشرق . يعود بنـا الزمن الى عام ١٩٣١ حيث يلتقى البطل بالفتـاة التى ملأت عليه كل معانى الحياة ، وسرعان مـا تم الزواج ، والحياة تمضى بالزوجين ، وفى كل يـوم يزداد ايمانه بان هذه الفتاة هى خير ما صادف فى حياته من متاع ثمين وزاد كثير . ثم تنجب له ولدا ، يشب وينمو ويصير فتى يافعا ... لكن الزمن يكشر عن انيابه لهذا البطل وينزل به ضربات قاسيـة ، الواحدة تلو الأخرى ، ما قيمة كل هذا بالنسـبة الى رجل يعمل بايمان واخلاص ، ويقدم لوطنه وشعبه أجل الخدمات . زوجته الحبيبة طواها المـوت ، وولده العزيز طواه الموت ، والأوامر تطلب منه نسف المصنع الذى بناه بيديه .. هذه كوارث ونكبات اذا نزلت برجل عادى فهى كفيلة بتحطيم حياته ، وهـد كيانه ، فيقع صريع الألم واليأس والجنون . لكـن بطلنا يختلف عن عامة الناس . لقد أقبلعلى العمل بهمة ونشاط ، وتفانى فيهبقوةواخلاص ، ووجد فيه الزوجة والابن والأهل جميعا ، وكان مثالا نادرا فى حياة المواطن الصالح ، وعاد من جديد ليقيم بنـاء المصانع لانتاج السيارات، بعد سلسلة من التضحيات والكفاح .

قد تبدو فكرة هذه القصة بسيطة ، لكنها فكرة خطيرة فى حقيقتها ، وتتطلب جهدا كبيرا وفنا عميقا من كاتب السرد الفلمى والمخرج . وقد كان التوفيق حليفهما . وكان الاطار الذى ظهر به الفلم اطـارا غاية فى الروعة والجمال ، على الرغم من جفـاف الموضوع .. ان قصة الفلم تروى قصة نشأة هذه الصناعة الجديدة ، صناعة السيارات، وكيف تطورت خلال هذه الفترة التى تمتد من عـام ١٩٣١ حتى اليوم ، أى قصة هذه الصناعة فى ثلاثـين عاما . والفلم يروى فى الوقت نفسه ، قصة بطل من ابطال هذه الصناعة ، قصة كفاحه فى حياته الخاصة ، وهى الجانب الثانوى فى الموضوع ، وقصة كفاحه فى حياته العملية ، وهى الجانب البارز فيه . وأذكـر فيمـا يلى بعض المواقف واللقطات التى أثارت اهتمامى ، وهى جديرة بالذكر والاهتمام :

١ ـ حينما تسلم البطل عام ١٩٤١ ،الأمر الذى يطلب منه نسف المصنع ، حتى لا يستفيد منه الأعداء .. غمر الألم والأسى وجهه وأعماق نفسه ، فقـد أدرك بعقله كمدير المصنع ، اهمية هـذا الأمـر وخطورته ، وضرورة الاسراع بتنفيذه ، لكنه بقلبه لم يدرك قيمة هذا الأمر ، فالمصنع بالنسبة اليه بمثابة ولده الوحيد ، فكيف يقضى على ولده وهو فى عنفوان شبابه وفى منتهى قوته .؟ انها لحظة رهيبة عندمـا هبط الليل وغمر الظلام كل الارجاء ، وانطلقـت صفارة حادة فى هذا السكون المخيم ، وتصـاعدت السحب القرمزية من دخان الانفجار، وتداعت المبانى، وتحطمت الآلات ، وضـاع كل شىء فى لحظة واحدة .. وكان قد بذل فى البناء كل ما يملك من جهـد وأعصاب ، عاما بعد عام .

٢ ـ ومن مواقف البطولة هذا الموقف الذى ذهب فيه البطل يثير الهمة والحماسة فى نفوس العمال ،

ويدفعهم لانقاذ الأسمنت من العطب ، حيث أن السماء كانت تنذر بالمطر ، وفعلا أمطرت ، ولكن العمال بعد جهود جبارة استطاعوا اتمام عملية الانقاذ على خير وجه ، وبدءوا يغنون ويرقصون تحت وابل من الأمطار ، وهم فى نشوة من لذة الانتصار على الطبيعة . حدث هذا فى الوقت الذى كان بعض المهندسين المسئولين يلعبون الورق مع بعض الخبراء الأمريكيين ، فقد كانوا من الرجعيين ، الذين لا يؤمنون بالنظام الجديد ، ومازالوا يعيشون فى اضغاث النظام القديم ، الذى انقضى ولن يعود .

٣ ـ عندما سقطت الزوجة الحبيبة صريعة ازمة حادة من ازمات المرض ، ولم يكن العلاج متوفرا ، فيضطر الزوج الى نقلها الى المدينة ، ويركبون سيارة متهالكة ، تشق طريقها الوعر بصعوبة ، وسط الغابة المغطاة بالثلوج . البرد شديد والثلج يتساقط . الوقت يمضى وموعد القطار يقترب .. انهم يبذلون كل جهودهم من أجل انقاذ المريضة حتى يصل القطار . لكن القدر العاتى اراد ان يضرب ضربته القاسية . فقد اقبل القطار وتوقف عن المسير ، وهبط المسؤول واقترب من السيارة الواقفة ، ورجاهم أن يسرعوا بنقل المريضة ، ويسود الصمت الموحش وتتجمد الدموع فى العيون ، وينظر الرجل داخل السيارة فيدرك هول المأساة ، ويعرف ان المريضة قد قضت نحبها . فيحنى رأسه ويعود الى القطار الذى يتحرك ويتابع المسير ، فى الوقت الذى تنطلق صفارة حادة حزينة وكأنها تشارك فى العزاء ، او تعلن نبأ الوفاة وسط هذا الفضاء ..

٤ ـ بعد وفاة الزوجة بقليل ، تسلم البطل اشارة من ادارة الجيش ، تفيد بأن ولده قد مات شهيدا فى معركة الحرية والشرف . هذه ضربة قاسية ثالثة تهبط على هذا الرجل ، وبالرغم من كل هذه الضربات والنكبات ، فانه لا يزال يجد فى نفسه القوة والشجاعة ليقبل على الحياة ، ويعمل بهمة ونشاط . هذا هو واجب الانسان ، ما دام له قلب ينبض ونفس يتردد ، يحب أن يكون فى ركب الحياة وخدمتها دائما .

وقد حضر « ليبيديف » بطل هذا الفلم الى القاهرة مع الوفد الروسى الذى حضر المهرجان . والعجيب أنك اذا شاهدته فى الطبيعة وتحدثت اليه تجده شخصية أخرى ، تختلف كل الاختلاف ، عن الشخصية التى تشاهدها فى الفلم . وقد سمعته يجيب أحد السائلين ، عندما سأله عن القبلة فى الأفلام ، هل تكون قبلة تمثيلية ام قبلة طبيعية ، فأجاب ببساطة وصراحة ان القبلة لابد ان تكون طبيعية . واضاف قائلا : ان الممثل يجب ان يجند كل ملكاته واحساساته وطاقاته الفنية فى أداء الشخصية التى يقوم بها ، يجب عليه ان يتحرك ويتكلم ويتفاعل بكل ما يوحى به الدور من واقع الحقيقة والطبيعة . وضرب على ذلك مثلا عندما امضى مدة طويلة فى أحد مصانع الحديد ، ليتدرب على عملية فنية من العمليات الشاقة ، التى كان يتطلبها الدور الذى يقوم بتمثيله ... وهو لا ينكر أنه قضى مدة طويلة فى التدريب ، وان نتيجة عمله لم تكن فى درجة عمل العامل المختص .

ولاشك ان ليبيديف كان موفقا كل التوفيق فى تمثيل هذا الدور الذى يستعرض ثلاثين عاما من العمر ، سواء فى الحركة أو الايماءة او طبقة الصوت او قوة الانفعال الى آخر هذه الملاحظات الدقيقة التى جعلتنا نشعر أنه شخصية حقيقية ، لا ممثلا نابغة يؤدى دوره بنجاح .

٤ ـ «القوة القاهرة»

(أسود وابيض)

انتاج : ستوديوهات دفيجينكو بكييف
اخراج : فيكتور ادمهينكو
سيناريو : جريجورى كولتانوف
فيتالى كاليمين
ديمترى كوزينتسوف
تصوير : الكس بروكوبينكو
مناظر : يوفيروف
موسيقى : شامو
تمثيل : ميخائيل كوزميتسوف ، فياشيسلاف تيخونوف ، تاتيانا ليتفيننكو

يختلف هذا الفلم عن الأفلام السابقة فى موضوعه وطريقة علاجه ، واسلوب اخراجه وتصويره . فالموضوع يعرض لنا قصة ناقلة بترول سوفييتية ، أثناء قيامها برحلة فى عرض البحر عام ١٩٥٤ ، واذا بمركب حربية غير معروفة الجنسية تعترض طريقها ، وتأمرها بالوقوف والا اطلقت النار . يتشاور القبطان مع البحارة واخيرا يستقر الرأى على التوقف . تقترب المركب الحربية من ناقلة البترول ، ويهبط جنودها كالقراصنة واللصوص وهم مدججون بالسلاح ، يأسرون القبطان والبحارة السوفييت ، ويدفعون بناقلة البترول الى ميناء «تايوان» تحت الحراسة الشديدة . هؤلاء من رجال الصين الوطنية (شانج كاى تشيك) . ويلقون بالأسرى فى غياهب

السجون ، ويطلبون منهم الاعتراف بأنهم ساخطون على نظام الحكم فى الاتحاد السوفييتى ، وأنهم راغبون فى التخلى عن جنسيتهم واهليهم واوطانهم ، ويتمنون العيش فى الصين الوطنية ، حيث البحبوحة والحرية والرخاء .. لكن الأسرى يتحدون على الصمت ،وعدم امضاء هذه العريضة . ويتعرضون لصنوف من التعذيب والاذلال حينا ، والوان من التحايل والتضليل والاغراء وتخريب الأعصاب حينا آخر .. ولا يزيدهم كل هذا الا عزما واصرارا على ما اتفقوا عليه من خطة موضوعة وهى الا يتكلموا ابدا ، والا يوقعوا على هذا الاعتراف واخيرا ينتصر الحق ، ويأتيهم الفرج ، ويطلق سراحهم ويعودون الى بلادهم مرفوعى الراس بين ترحيب الأهل والاقارب ، وتقدير المسؤولين لبطولتهم .

وقد أحس بعض المتفرجين بالملل فى هذا الفلم ، وذلك بسبب التطويل والتكرار فى مناظر العنف والتعذيب من ناحية ، والاستطراد فى مواقف التشويق واثارة الاعصاب من ناحية اخرى . ولا عجب فان هذا الفلم طويل فعلا ، ويبلغ طوله حوالى خمسة عشر فصلا ، أى ان مدة عرضه تستمر ساعتين ونصف الساعة ، وهو أصلا عبارة عن قسمين ، يعرض كل منهما منفصلا عن الآخر . وهذه الطريقة متبعة فى الانتاج السينمائى فى الاتحاد السوفييتى . وقد شاهدنا كثيرا من الأفلام فى ثلاثة اجزاء أو فى جزءين ، يعرض كل جزء على حدة . وهذا النقد قد يوجه الى خطة الانتاج السينمائى فى روسيا ، وهو يحتاج الى مناقشة ودراسة قد لا يحتملهما هذا المقال . وهناك نقد آخر يوجه الى فلم «القوة القاهرة» ، وهو أن الدعاية السياسية والنعرة المذهبية قد لعبتا فيه دورا واضحا ، عن طريق تمجيد المقاومة الشعبية بشكل مبالغ فيه ، أو على الأقل قد يبدو كذلك لعامة الناس . وكان الافضل الا يعرض هذا الفلم فى المهرجان ، أو ان يعرض بعد اجراء عملية المونتاج على نطاق واسع ، لتخفيف ما شعرنا به من تكرار واطالة ، وليكون فى الطول العادى للافلام .

كل هذه المآخذ والنقدات لا تمنعنا بأى حال من أن نعترف بالتوفيق الذى حققه هذا الفلم فى النواحى الفنية المختلفة . فهو أول فلم من افلام المهرجان لم يصور بالألوان ، وعلى الرغم من ذلك فقد قام المصور بخلق الاجواء الفنية ببراعة واحسن استغلال الظل والنور ، والاسود والابيض ، وزوايا التصوير ، فى التعبير عن الحدث وتقوية المعنى . ولم تكن المجهودات الفنية الأخرى بأقل من التصوير ، فقد بلغت المناظر والموسيقى والتوليف الفلمى (المونتاج) درجة ممتازة من النجاح والتوافق الفنى . كما أن البناء الدرامى للقصة ، واعدادها للسينما ، والاخراج والتمثيل . كلها كانت قوية بارعة فى أدائها وفى انتقالاتها .

٥ ـ «رحلة خطرة»

(بالالوان الطبيعية)

انتاج : لينفيلم (لينجراد)
اخراج : فلاديمير فيتين
سيناريو : كابلسيير
تصوير : ميسكييف
مناظر : رودياكوف
موسيقى : باسنير
تمثيل : نازاروفا ، بنيامينوف

عندما قيل لى ان هناك فلما مضحكا بين افلام المهرجان ، لم أصدق ، لكن الذى حدثنى بهذا القول عاد ليقول : وانه لفلم ممتاز . ورجانى ان أحضره ، فهززت رأسى موافقا وان كنت انوى على غير ذلك بينى وبين نفسى . ويرجع هذا الى سببين : الأول أنى لا اميل الى الأفلام المضحكة عامة ، والثانى انى لا اومن بقدرة السوفييت على تقديم الأفلام المضحكة الخفيفة . فهؤلاء القوم الجادون فى أفلامهم، الموجهون فى موضوعاتهم ، الجامدون فى تنظيماتهم من الصعب أن يقدموا شيئا مضحكا ناجحا .

ومرت الأيام ووجدتنى مع الجمهور فى صالة العرض ، أشاهد فلم «رحلة خطرة» : وكانت الصالة تضج بالضحك والتعليقات الظريفة ، اذن فالفلم قد نجح وفاز بالرضا والاعجاب من كل المشاهدين . كبيرهم وصغيرهم على حد سواء ، والواقع انى اعجبت بالفلم ، واعجبت بتوفيق الوحدة الفنية التى قامت بتنفيذه ، فى هذا الجو الخطر ، وبهذه الروح الفكاهية المرحة ، التى فاضت على الجميع بشرا وسرورا .

وموضوع الفلم ، كموضوع معظم الافلام المضحكة، لا يمكن تلخيصه الا فى كلمات قصيرة . مركب فى عرض البحر ، تحمل شحنة من الاقفاص الحديدية، التى تحوى عددا من النمور وأسدا وقردة . ويقبل القبطان والبحارة هذه الشحنة ، حيث ان مدرب الحيوانات البارع يرافقهم فى هذه الرحلة . ولا توجد على ظهر الباخرة الا سيدة واحدة ، هى قريبة القبطان وحبيبة مساعد القبطان وتعمل مساعدة فى

المطبخ ... ومشاكل الجنس اللطيف فى مثل هذه الرحلات ومتاعبه معروفة . ويلهو القرد ويفك الأقفال وتخرج النمور والأسد تتريض فوق سطح الباخرة . تصور حياة هؤلاء البحارة الابطال وقد أختلط عليهم الأمر ، انهم يبحثون عن المدرب .. كيف يختفون ، وكيف يهربون من الموت المحقق . والمدرب يلهو فى «البانيو» واذا باحد النمور يدخل عليه ، ولك ان تتصور حالة هذا المدرب مع النمر الكاسر ، لو عرفت انه أجهل من دابة فى أى شأن من شؤون الحيوانات المستأنسة . وماذا يكون حاله مع هذه الحيوانات المتوحشة . ولك ان تتصور الأسد الهصور وقد دخل الى غرفة نوم القبطان وتناول حبوبا منومة فنام وجميع البحارة يحاولون القبض عليه وهم فى منتهى الخوف والفزع والاضطراب . ولك ان تتصور بعض البحارة وقد دخلوا الاقفاص الحديدية واغلقوا على انفسهم الأبواب . والحيوانات تروح وتجيء بحرية فوق ظهر المركب . وتقبل الفتاة الوحيدة على النمور وتلاعبهم ،وتطبب جراحهم وتتعلق النمور بهاحتىأنها تسقط فى البحر فتتبعها النمور لانقاذها . وكانوا بالقرب من احد الشواطيء . ولك ان تتصور حالة الهرج والمرج التى استولت على المستحمين والمستحمات .

الواقع ان مثل هذا الموضوع يجب على المرء مشاهدته ليعرف ما فيه من مفاجآت مثيرة ، ومفارقات مضحكة ، ومواقف تثير عاصفة من الضحك . ويكفى ان نعرض مظاهر الخطورة والصعوبة فى تنفيذ مثل هذا الفلم :

١ ــ ان تدريب الحيوانات والسيطرة عليها أمر معروف فى السيرك وعلى الأرض ، ولكنتدريبها وتحريكها فوق ظهر مركب فى عرض البحر ، انه أمر عسير وخطير يحتاج الى مهارة ودقة وقوة انتباه .

٢ ــ ان الممثل عندما يخطيء يكون فى الامكان اعادة تصوير اللقطة مرة وأخرى ، لكن الحيوانات عندما تدربها على عمل من الاعمال ، وتخطيء ، لا تستطيع أن تعيد اللقطة كما هى الحال مع البشر .

٣ ــ فى العمل مع الممثلين يستطيع المصور ان يختار الزاوية ومستوى الارتفاع ، وأن يغير رأيه ليتحرك قليلا الى اليمين أو الى الشمال فى اللحظة الأخيرة . ولكن فى تصوير مثل هذه الحيوانات لا يمكن اتباع هذا الأسلوب . والغريب أن تصوير هذا الفلم تم بواسطة ثلاث كاميرات . وكان المصورون يصورون وهم داخل الاقفاص الحديدية فى كثير من المواقف ، وعملية التركيب والسياق بعد ذلك كانت موكولة الى فنانى التوليف الفلمى (المونتاج) ، ولهذا فالتصوير والمونتاج هما أكثر النواحى الفنية فى هذا الفلم ، استحقاقا لكل تقدير واعجاب .

ولا نغفل كذلك نجاح النواحى الفنية الأخرى .
فالتمثيل والاخراج والاعداد السينمائى كان له الفضل فى تحقيق مثل هذا الفلم . ويكفى أن نشير الى بساطة الاخراج واعتماده على الحركات القديمة البدائية فى الأفلام المضحكة .. فقد استعمل الحركة البطيئة والحركة السريعة واستعمل حركة الكاميرا الى الوراء ، واستعمل العدسات المقربة (الزوم) فى مواضعها لكن بطريقة سهلة ومعبرة وغاية فى الاقناع والتأثير . ولا نزاع أن هذا الفلم يعد لونا جديدا فى الافلام السوفييتية .

٦ ــ « مغامرات بحار » أو (شراع أبيض يلمع)

(اسود وابيض)

انتـــاج : ستوديوهات الاطفال (جوركى)
اخــراج : ليجو شين
سيناريو : كاتاييف
تصـوير : مونا سترسكى
موسيقى : داو شفيرجر
تمثيـل : ايجوريوت
بوريس روبخ

هذا فلم قديم فى انتاجه واخراجه وتصويره ، وقد سبق عرضه من زمن بعيد . ولست أدرى الفرض من عرض مثل هذا الفلم العتيق فى مهرجان هذا العام ، اللهم الا اذا كان ذلك لتقديم نموذج منالانتاج السينمائى فى قسم المحفوظات ، ويغلب على ظنى أن فكرة عرض هذا الفلم فى المهرجان جاءت بنتساعتها، لسبب او لآخر . والدليل على قدم هذا الفلم هو هذه النسخة الرديئة من «الكونترتيب» التى عرضت علينا . ويكفى أن نعرف انها من انتاج ستوديو قديم، لا وجود له اليوم ، وقد اطلق عليه اخيرا اسم ستوديوهات جوركى ، وهو من الاستوديوهات التى تعنى عناية خاصة بأفلام الاطفال والاحداث .

وموضوع الفلم يعرض علينا قصة هرب احد بحارة المدرعة «بوتمكين» ، ومطاردة البوليسالسرى له وتضييق الخناق عليه ، كما يعرض بداية المقاومة الشعبية لنظام القيصرية قبل الثورة ، وقيام

الاطفال بدور بطولى ، فى مساعدة الثوار الشعبيين ومقاومة الظلم والطغيان . وكان الولد ابن الصياد هو بطل الفلم الحقيقى ، وكان موفقا فى ادائه وتمثيله، وانى انتهز هذه الفرصة لأوجه الانظار الى ضرورة العناية باختيار افلام المهرجان ، لتكون جميعا فى درجة مشرفة سواء من النواحى الصناعية والآلية ، أو النواحى الفنية والموضوعية .

٧ ـ من أجل حياة أفضل

(بالالوان وناطق بالعربية)

انتاج : موسفيلم
اخراج : رايزمان
سيناريو : جيربلوفتش
تصوير : شيلينكوف وبولان
مناظر : باخدانوف
موسيقى : شدرين
تمثيل : بفجيني اوربانسكى وصوفى بافلوفا

يروى هذا الفلم صفحة مريرة قاسية من حياة الشعب الروسى فى بداية سنى الثورة ، فقد بدات حوادثه حوالى عام ١٩١٨ ، وهو يقدم بوضوح وصراحة ما تحمله الشعب فى هذه السنوات ، من البؤس والحرمان والتشرد وعدم الاستقرار . ان المعركة بين دعاة الثورة وأعدائها كانت معركة دامية عنيفة بين البيض والحمر ، بين القديم والحديث ، مليئة بمناظر الوحشية والخطف والاعتداء وسفك الدماء .

هذا هو «فاسيلى» أحد جنود الجيش الاحمر ، يهبط على احدى القرى ليلا ، يبحث عن مأوى يلجأ اليه . وفى البيت الذى يؤويه يلتقى لأول مرة « بأنيتا » ، ست الدار وزوجة « فيدور » الجشع ، الذى يعبد المال ولا يؤمن بالنظام الجديد ، ومن حوله بعض أنصاره ومؤيديه . ينشأ حب صامت بين «أنيتا» و «فاسيلى» . ولهذا يرحل فى اليوم التالى . وبعد فترة من الزمن يلتقى «فاسيلى» بأنيتا مرة أخرى . وفى هذه المرة لا يتمالك نفسه ويكشف لها عن حبه وعواطفه الكامنة ، وتبادله الحب والعاطفة لكنها تخشى الفضيحة والعار ، وتخشى العرف والتقاليد ، وتهرب منه وتعود الى القرية نادمة . لكن الزوج يضربها بالسوط ويقسو عليها فتخرج هاربة من البيت ، ويعرف فاسيلى ما حدث ، فيترك عمله ويذهب لحمايتها .. وفى الفضاء يلتقى الاثنان ، فوق الأرض الجرداء ، وتحت السماء الملبدة، ويقبلان على الحياة معا ، كزوج وزوجة رغم كل شىء .

وبرزقان طفلا يكون أمل والديه . لكن الوالد يسقط مضرجا فى دمائه فى موقف بطولى رهيب ، وتبقى «أنيتا» وحيدة . وهنا يظهر الزوج القديم «فيدور» ، ويصفح عنها ويرجوها أن تعود اليه لكنها ترفض هذا العرض ، وتضم طفلها الرضيع الى صدرها وتسير فى طريق طويل ممتد ، وتعقد العزم على الكفاح ، من أجل مستقبل مشرق .. من أجل حياة أفضل . هذه هى قصة الفلم يرويها الابن وقد كبر وشب ، وكان يسمعها دائما من أمه . والمواقف الجديرة بالذكر والاهتمام فى هذا الفلم كثيرة لكننى اكتفى بذكر بعض هذه النماذج :

١ ـ موقف اللقاء بين «فاسيلى» و«لينين» فى موسكو ، كيف طلب فاسيلى المسامير بحرارة وصدق، وكيف ارتاح اليه «لينين» وناقشه فى بساطة وهدوء.

٢ ـ عملية نقل الطوب والحجارة من القطار الى الأرض ، لاتمام بناء محطة الكهرباء ، وكيف أن النساء والفتيات اشتركن مع الرجال فى هذا العمل العنيف، وقد استمر العمل طوال الليل والنهار ، دون كلل أو استرخاء . وكان تصوير هذه العملية فى الليل على ضوء المشاعل تصويرا رائعا .

٣ ـ حالة الجوع واليأس والمرض التى سادت البلاد ، عندما عز وجود الدواء والعلاج ، ثم عندما انعدم وجود الدقيق من المخازن ، ولم يحضر القطار المحمل بالدقيق فى الموعد المحدد . وتمضى الساعات والقطار لم يصل ولا أخبار جديدة .. والجوع يشتد ويقسو . ولا يجد فاسيلى بدا من الذهاب للبحث عن قطار الدقيق .

٤ ـ الموقف بين فاسيلى وبين سائق القطار ومساعديه وقد وجدهم فى سبات عميق ، فقد انتهى الوقود من القاطرة ولجأوا الى كوخ مهجور ينامون فيه ولا يشعرون بالمسؤولية الملقاة على عاتقهم . وكيف وقف فاسيلى وحده يقطع الأشجار ويعدها لتكون صالحة للوقود . ويثير اخلاصه حماستهم فيشتركون معه ، ويتحركون بالدقيق الى القرية الجائعة .

٥ ـ المؤامرة الخطيرة لاحراق القرية . مناظر الحريق وفزع الأهالى وصراخ الاطفال . والنار تأكل وتقضى على كل شىء اقاموه فى ايام وشهور ، وبذلوا فيه الجهد والعرق والدموع .. مؤامرة الخونة الرجعيين الذين يقاومون كل جديد .

٦ ــ كانت آثار تلك المؤامرة بشعة تمثلت فى سطو الخارجين على الثورة ، واعمال التخريب التى قاموا بها ، وهجومهم على قطار الدقيق للاستيلاء على ما فيه . ويحاول فاسيلى وحده مقاومة هذا الاعتداء على حق الشعب والاهالى اما كل انصاره ومعاونيه فمشغولون بالحريق الهائل فى القرية وهو وحده يقف فى وجه هؤلاء الخونة المعتدين فيطلقون عليه النار ، مرة واخرى ، وثالثة ، وهو يتماسك ويقاوم لكنه يسقط فى النهاية فى الوحل والطين ويموت ميتة الابطال بفعل يد مرتجفة خائنة .

ويجدر بى فى هذه المناسبة ان أوجه الانظار الى قدرة الممثل الروسى الذى قام بتمثيل دور « فاسيلى» فهو «اوربانسكى» نفس الممثل العبقرى الذى قام بدور البطولة فى فلم « سماء صافية » .

والنقد الذى قد يوجه الى هذا الفلم الكبير من الناحية الموضوعية ،هو انه يتعرض لقصة محلية بحتة ، خاصة بحياة الشعب السوفييتى ، مليئة بالمرارة والقسوة ، التى قد لا يتحملها عامة الناس . أما من الناحية الفنية فقد بلغ الفلم درجة عالية من الاتقان فى الاخراج والتصوير والتمثيل وكل العناصر الفنية الأخرى .

وهناك نقد آخر سمعته من كثيرين ، ممن شاهدوا هذا الفلم ، وهو أنهم كانوا يفضلون مشاهدة هذا الفلم ناطقا باللغة الأصلية لا العربية ، وحجتهم فى هذا النقد ان عملية الدوبلاج والتعريب لم تكن ناجحة تماما ، وأن تسجيل الصوت وعملية مزج الاصوات (الميكساج) كانت رديئة فأساء ذلك الى الفلم .

وقيل ان العرض السينمائى هو السبب فى خلل الصوت وضياع قيمته . ولست أدرى ما السر فى أن هذه الظاهرة لم تكن واضحة بهذا الشكل الا فى هذا الفلم بالذات . وأنا باعتبارى من أقدم العاملين فى تعريب الافلام الاجنبية ، أرى حقيقة هامة يجب الاهتمام بها فى المستقبل ، وهى أن كل الأفلام ليست صالحة للتعريب ، بل يجب ان تختار الأفلام التى تعرب بعناية ، كما ان عملية التعريب يجب أن تهتم بالجوهر وروح النص أولا ، ثم بالمظهر ومطابقة الصوت للصورة ثانيا . وارى ان الحديث فى هذا الموضوع يتطلب شرحا وتفسيرا ، قد لا يكون هنا مجاله ، وانما اكتفى بالاشارة الى الجهد المشكور الذى قام به «سيد عيسى» فى تعريب هذا الفلم . وقد وفق الى حد كبير فى اختيار الممثلين والممثلات ولم يوفق فى صياغة الحوار .

واعترف بأن تعريب هذا الفلم ، يعد من أصعب عمليات التعريب ، التى شهدتها فى حياتى الفنية منذ عام ١٩٣٦ . ويجدر بى أن احيى الفنانين العرب الذين أسهموا فى تمثيل هذا الفلم ، وهم محمد السبع ، كمال حسين ، سلوى محمود ، عبد الرحيم الزرقانى ، عبد العليم خطاب ، محمود عزمى ، واحمد زكى . كما أحيى احمد اسماعيل الذى قام بتلك العملية الهامة وهى مطابقة الصوت للصورة .

ثانيا : أفلام المعرفة

الآن وقد انتهى الحديث عن الافلام الروائية الطويلة ، التى تم عرضها فى المهرجان يحق لنا ان

« سماء صافية »



« من أجل حياة أفضل »



نتناول بالحديث فى كلمة عاجلة، هذه الافلام القصيرة من افلام المعرفة، التى شاهدناها فى هذا المهرجان، وكل هذه الافلام تم تصويرها بالالوان الطبيعية؛ وهى ستة افلام:

١ ـ **«العنزة الصغيرة»**: وهو عبارة عن رسوم متحركة بطريقة جديدة تعتمد على البساطة فى التخطيط، دون الاهتمام بالتفصيلات، وهى أقرب الى الصورة المتخيلة، ومذاهب التصوير الحديثة. وتختلف لذلك، عن الصورة الحقيقية التى تعودنا مشاهدتها فى أفلام الرسوم المتحركة.

والقصة تروى حياة هذه العنزة الصغيرة، التى غافلت ذويها، وذهبت تلهو وتلعب، بعيدا فى قلب الغابة. وتهبط الأمطار، ويتساقط الجليد وتقع فى ورطة بين الحياة والموت. ان الحيوانات الكاسرة تجد فيها صيدا شهيا. لكن الطيور والحيوانات الأليفة تتجمع وتتضامن، لانقاذ هذه الضحية البريئة من براثن الموت المحقق.. وبعد جهد تعود العنزة الصغيرة سالمة الى ذويها، وهى نادمة على فعلتها المشينة.

وفى هذا الفلم معان عديدة من معانى التعاون على دفع الخطر، ومن اجل الخير والسلام، وضرورة اطاعة الكبار، وفيه توجيه للاطفال الاشقياء الذين يقدمون على المخاطر دون حذر أو انتباه. وقد اعجبت بفكرة الموضوع وتتابع اللقطات والموسيقى والالوان، لكن هذه الطريقة الجديدة فى الرسوم المتحركة، لم تكن موفقة وغير مقنعة كل الاقناع.

٢ ـ **«أغانى من سيبريا»**: وهو فلم يقدم مجموعة من الاغانى والرقصات الشعبية فى هذه المناطق الممتدة من سيبريا. وهو يجمع بين تصوير المناظر الخارجية، للطبيعة فى أجوائها المختلفة، وبين التصوير الداخلى فى احد المسارح الفنية. وهذا الفلم يوحى بفكرة قديمة معروفة، وهى أن الأغانى اما أن تكون من وحى الطبيعة، واما ان تكون من وحى أعمال البشر فى حياتهم اليومية. ولهذا كانت اللقطات بين التصوير الخارجى والداخلى، تقدم هذه الأغانى الواحدة تلو الأخرى فى روعة وجمال وتتابع مريح.. وقد تحايل المخرج والكاتب على تخفيف وطأة الاغانى، بالرقصات والحركات المرحة. وهو فلم متوسط من الناحية الفنية.

٣ ـ **«شجرة عيد الميلاد»**: وهو فلم قصير يبدأ بلقطة لطفل، وهو يدخل القاعة الكبيرة، حيث أقيمت شجرة عيد الميلاد وسط القاعة. ويتقدم الطفل فى خطوات وئيدة، وهو يتأمل هذه الشجرة، ويحدق فى اغصانها التى تدلت بما حملت، من لعب وعرائس وكرات مختلفة الأشكال والالوان. وننتقل بعد ذلك الى الأيدى العاملة فى المصانع التى تصل الليل بالنهار فى اعداد هذه اللعب والعرائس، فنرى النساء والفتيات والرجال والشبان وهم يواصلون العمل فى الخشب والزجاج والقماش، وكيف يجرون عمليات الصباغة والتشكيل، والتلوين والتنسيق. كل هذا فى تتابع شيق جميل، وفى لحظات مكبرة وقريبة، توضح تفاصيل العمل فى هذه الالعاب، التى تقدم هدية للاطفال يوم عيد الميلاد، فى جميع البلاد. ونعود فى النهاية مرة اخرى الى القاعة الكبيرة، حيث يظهر «بابانويل» ومن حوله الأطفال، صبيان وبنات، يرقصون ويلعبون حول شجرة عيد الميلاد، ويفوز كل منهم بهديته ولعبته، وهو فرح سعيد.

هذا الفلم جديد فى لونه، قوى فى تعبيره، وهو يجمع بين الأفلام الثقافية والتعليمية والأفلام التى تعنى بشؤون الاطفال، فى عرض شيق وسياق جميل، يرضى هوى فى نفوس الكبار والصغار على حد سواء. وكانت الموسيقى المرافقة تعبر عن الجو اصدق تعبير، كما كان التصوير والألوان وتتابع اللقطات أدوات طيعة فى يد المخرج، فاستطاع ان يقدم بها تحفة فنية رائعة. وهذا الفلم يعد من الافلام الممتازة بين افلام المعرفة فى المهرجان.

٤ ـ **«نهر الفولجا»**: هذا النهر العظيم الخالد الذى يخترق روسيا، والذى تغنى به الشعراء والادباء، وصار اسمه علما من الاعلام يتردد على كل لسان، وفى كل بلد. يعرض هذا الفلم قصة هذا النهر، فيعرف بكل خصائصه ومميزاته طوال فصول السنة، ويقدم المعلومات الجغرافية والزراعية والاقتصادية، ويشرح حياة الأهالى الاجتماعية على شاطئيه، ونرى القوارب البخارية التى تروح وتجىء فى النهر، تحمل الزوار والسياح من كافة انحاء البلاد، للاستمتاع بروعة الطبيعة وجمالها.

ولقد تعاونت كل الجهود الفنية فى هذا الفلم، لتقدم لوحة فنية رائعة الجمال، بليغة التأثير. فالتصوير والالوان والموسيقى وتتابع اللقطات وصوت التعليق الرخيم الهادىء... وتجميع

المخرج لكل هذه العناصر فى أسلوب شاعرى ساحر ، فى شكل فنى يستولى على القلب والشعور والعقل والخيال . ان هذا الفلم مفخرة من مفاخر الانتاج السوفييتى فى هذا المهرجان .

٥ ـ **«بحيرة بيكال»** : وهذا الفلم يشبه الفلم السابق ، هذا عن حياة بحيرة ، وذاك عن حياة نهر . وهو يتبع خط السير نفسه من حيث توفيق كل العناصر الفنية فى التعبير ببلاغة وبساطة عن هدف الفلم . وابرز ما فى مثل هذه الافلام هو الوحدة والتناغم المريح بين الاخراج والتصوير وتتابع اللقطات ، وانسياب صوت الراوى .. وكان الصوت فى هذا الفلم لفنانة عميقة النبرة دافئة الاعماق ، وهى تعبر أصدق تعبير عن البحيرة ، كما كان الصوت فى الفلم السابق لفنان كله ثقة واعتزاز ، يعبر أصدق تعبير عن النهر ، بعيدا عن أسلوب الخطابة والوعظ او الدعاية والتوجيه . وكأننا كنا نشاهد قصيدة من روائع الشعر فى صور متتابعة ، أو نسمع لحنا موسيقيا سيمفونيا من ارق الانغام .

ان هذا الفلم مفخرة ثانية من مفاخر الانتاج السوفييتى فى هذا المهرجان .

٦ ـ **«وادى الغزلان»** : وهذا الفلم من الافلام الوثائقية الصريحة ، التى تصور الحياة البعيدة بالقرب من القطب ، حيث تقوم مراعى تربية الرنة ، ويشرح الفلم العلاقة بين الانسان وهذا الحيوان ، فى الصيف والشتاء ، وكيف يقاوم الأهالى العواصف والطبيعة القاسية فى هذه المناطق . انه فلم من الافلام المشرفة وهو يحتاج الى اضعاف اضعاف الجهود التى يحتاجها أى فلم آخر . وهذا يؤيد ان الفنان فى روسيا ، يبذل كل جهده ، ويتحمل التعب والمشاق ، من اجل ان يقدم فلما ناجحا ، يمتاز بطابع جديد وبجهد ملموس فى الخلق الفنى .

هذه هى الافلام الستة التى عرضت فى المهرجان ، أما اليوم السادس فقد اعيد فيه فلم «شجرة عيد الميلاد» .

***

ماذا أفاد الفلم العربى من المهرجان ؟

مثل هذا السؤال لابد أن يتردد فى بال كل من يهتم بالسينما وصناعة الافلام . والواقع ان الفوائد التى جنيناها ، من وراء هذا المهرجان ، جمة وعديدة . ونعيد ما سبق أن قلناه ، من ان الفنون مرآة الشعوب ، وانه يجب على الانسان فى العصر الحديث ، ان يتصل بشعوب العالم ، ويشترك فى حل مشاكلها . وهذا نتيجة طبيعية ليقظة الوعى الانسانى فى قلوب البشر .

وقد لا يتمكن كل فنان من السفر الى الخارج ، ليتعرف على اتجاهات الانتاج الفنى فى البلاد الأخرى وتطوراته ، ويدرس النظريات الجديدة فى مختلف فروع الفن السينمائى ، ليستطيع ان يطعم عمله الفنى بكل ما هو جديد مبتكر . لذلك فلابد من اقامة مثل هذه المهرجانات بين الحين والآخر ، لتقوم بعرض النماذج الجامعة الشاملة ، للفنون المختلفة فى تلك الدول والشعوب . وهى توفر فى الوقت نفسه على الفنان ، مؤونة السفر والانتقال .

ففى هذا المهرجان ثلاثة نماذج للأفلام الروائية الرائعة (الاول والثانى والثالث) ، وهى تمتاز بروعة اعدادها السينمائى وجمال صياغة حوارها ، وتتابع السياق ورسم الشخصيات ، هذا من حيث الموضوع ، كما تمتاز بأسلوب فى الاخراج اذ تعتمد على الصورة وتعبير الوجه ، اكثر من اعتمادها على الكلمة والحوار . وهى تمتاز ببراعة التصوير بشكل عام ، وحسن اختيار زواياه مع العناية بالتكوين الفنى للصورة .. وجدير بالفنانين والكتاب لدينا ان يهتموا بدراسة هذه الخصائص والمميزات ، التى وضحت فى هذه الافلام الممتازة .

ولشد ما يسعدنى ان نقوم بعمل فلم يجمع بين تطورنا الصناعى وبين حياتنا الاجتماعية ، خلال عشرة اعوام ، على غرار فلم «ابن الجيل» . على أن نهتم بايجاز الحوار وتركيزه ، ونعتمد على تعبير الوجه وتحريك قسماته ، لتبرز صفات العمل السينمائى الحقيقية ، بعد ان صار الفلم لدينا ، اشبه ما يكون بالمسرحية أو التمثيلية المذاعة ، من كثرة الكلام واستطراد الحوار فى كل موقف وفى كل لقطة . واصبح طابع النجوم والأبطال فى كل الافلام ، واحدا قل أن يتغير أو يتشكل ، باختلاف الشخصية او الموضوع .

وفى هذا المهرجان شاهدنا ثلاثة نماذج من افلام المعرفة بلغت درجة رفيعة من الفن والجمال ، وهذه الافلام هى : «شجرة عيد الميلاد» ، «نهر الفولجا» ،

« بحيرة بيكال » . ولا اجد ما يمنع مطلقا من دراسة الاعمال الفنية الممتازة ، والعمل على تقليدها من اجل الصالح العام . لا مانع من عرض أعيادنا ، وخصائص كل عيد ، بالاسلوب الذى شاهدناه فى فلم شجرة عيد الميلاد . وجدير بنا كذلك أن نقوم بعمل فلم ، أو أكثر من فلم ، عن نهر النيل الخالد بالأسلوب الذى شاهدناه فى فلم نهر الفولجا ، وأن نقوم بعمل فلم آخر عن بحيرة «قارون» ، على نسق فلم بحيرة بيكال ، ويشترط فى كل هذه الأفلام البعد عن الدعاية المباشرة ، وعن الخطابة المنفرة ، والتوجيه الساذج الممل .

هذه هى بعض الفوائد التى وعاها الذهن من أفلام هذا المهرجان .

***

ملاحظات عامة على المهرجان

١ ـ لشد ما تتولانى الدهشة ، وانا اعلم ما نعلمه جميعا ، من تقدم الاتحاد السوفييتى فى العلوم والكيمياء والطبيعيات ، وفوزه الكبير الناطق فى مجالات الأقمار الصناعية والصواريخ الموجهة كيف أن اهل العلم والخبرة هناك ، لم يتمكنوا حتى اليوم ، من رفع مستوى مادة الفلم الخام ، وخصوصا فى الألوان الطبيعية ؟.. أنا لا اعترض على هذه الألوان الناعمة الهادئة . لكن من الملاحظ أن الألوان تكون واضحة ومعبرة فى بعض الافلام ، وتكون باهتة غير معبرة فى أفلام أخرى كثيرة ، ولاسيما اللون الأحمر القانى ، فهو يميل دائما الى البرتقالى . الا يمكن العناية بالفلم الخام وتوضيح الفوارق الدقيقة بين الالوان ؟

٢ ـ وعملية أخرى تعيب الفلم الروسى من الناحية الصناعية ، وهى عملية تسجيل الصوت ومزج الأصوات المختلفة (الميكساج) الا يمكن التدقيق فى هذه الناحية والعناية بها ؟

٣ ـ تظهر الشارة صامته فى معظم الافلام ولا ترافقها جملة موسيقية مميزة

٤ ـ ضرورة تخفيف حدة النعرة المذهبية ، والاقلال من اقحام النظريات والمبادىء الحزبية فى الافلام الروائية ، وتوجيه الاهتمام الى الوعى الانسانى العام فى العالم .

٥ ـ ضرورة العمل على مراجعة اللغة العربية ورفع مستوى الأسلوب الذى تصدر به مجلة الفلم السوفييتى ، فهى تظهر باسلوب فج غريب ، غير مقبول من الذوق العام ، بل غير مفهوم .

٦ ـ طبع نشرة سنوية أو كتيب صغير ، يضمن عرضا وتعليقا لأفلام الموسم ، مع فقرات من تاريخ حياة الفنانين والأبطال ، أمام الكاميرا وخلفها وشرح بعض النظريات الجديدة والمذاهب الفنية المختلفة ، وذلك لتدعيم الوعى الفنى عامة ، ونشر ثقافة سينمائية ، وتعريف القراء والمتفرجين بنظام الانتاج السينمائى فى الاتحاد السوفييتى . ويشترط ان يتم طبع هذه النشرة هنا فى مصر ، حتى نضمن سلامة اللغة العربية ، ونضمن ذيوع انتشارها بين الجماهير

٧ ـ ان القراء والجماهير فى العالم العربى ، تقبل على مطالعة الادب الروسى بشوق واهتمام . وجدير بنا ان نطالب بالاهتمام بتعريب ، مزيد من الأفلام الروسية المأخوذة من قصص كبار الكتاب الروس مثل « بوشكين » و « جوجول » و « وتولستوى و «جوركى» و«دوستويفسكى» ، او الافلام المأخوذة من الاعمال الادبية العالمية مثل « عطيل » و « الليلة الثانية عشرة » ... الخ .



صاحبيه : « دستويفسكى » و « تولستوى » ، والروائى الكبير « فلوبير » يؤاخيه ويبدى اعجابه البالغ بفنه ، و « وريتان » المؤرخ الفيلسوف يطريه ويرثيه بعد موته رثاء مؤثرا ، و « موباسان » ، سيد كتاب القصة القصيرة يتحدث عنه بحماسة باعتباره كاتبا وباعتباره رجلا ، و « جورج مور » الروائى الناقد يقول عنه : « القصة التى يرويها لنا ترجنيف هى أجمل شيء قدمه لنا الفن منذ العهد القديم » والروائى البريطانى « جالزورثى » يقول عنه انه أرق شاعر طبيعى كتب روايات ، وان هذه الشاعرية هى التى مازته عن غيره من الكتاب العظماء الروسيين المعاصرين له وجعلته يفضلهم من بعض النواحى ، ورفعت مكانته عند كتاب الغرب ونقاده ، وكان الكاتب الروائى الامريكى « هنرى جيمس » من أكثر الناس اشادة بفن ترجنيف وقد اتخذه قدوة له ، ويحلو لكتاب الغرب أن يشيروا الى تأثر ترجنيف بالثقافة الغربية واعجابه بها ، وربما نسوا أن ترجنيف أثر فى أدب الغرب أكثر مما تأثر به ، وانه بالرغم من كونه قضى الشطر الأكبر من حياته فى فرنسا بعيدا عن روسيا الا انه مع ذلك ظل روسيا فى أعماقه ، وناقدا نزيها لأدب الغرب وحضارته .

ولم تكن حياة « **ترجنيف** » حافلة بالمغامرات الشائقة والمواقف الخطيرة المشرفة ، ولا مثلا يحتذى فى العفة والزهادة والتضحية بالنفس ، بل تكان تكون — اذا خلت من بعض الحوادث الهامة — حياة عادية مألوفة شبيهة بحياة أكثر الكتاب الذين يتوفرون على الكتابة والتأليف ، ولا يكثرون من المشاركة فى الأحداث الجارية حولهم ، وانما ينظرون اليها نظرة تأملية فاحصة ، ولكن كثيرا من الكتاب والنقاد الذين سحرهم فنه واعجبوا بطبيعته الشاعرية وشخصيته المهذبة الحزينة رأوا أن محاولة الكشف عن أسرار فنه المعجز ودراسة عبقريته الأدبية تستلزم معرفة ملابسات نشأته ، وظروف حياته ، معرفة مستفيضة مستوعبة لتبين العلاقة بين الفن والحياة فى شخصيته ، وبخاصة لأن فنه وحياته كانا شديدى الامتزاج الى حد كبير .

فأكثر حوادث قصصه ورواياته مستمد من واقع حياته ومختلف تجاربه ، ومعظم الشخصيات التى تطالعنا فى مؤلفاته مصوغة على امثلة مستمدة من الحياة ، وقد قال عن نفسه انه لا يستطيع ان يخلق شخصية دون أن يوجه خياله الى شخص حى ، ويمكن ان نتعرف فى رواياته على شخصية والده ووالدته وبعض عمومته وأجداده الذين وصلت الينا أخبارهم وسائر من لقيهم فى طريق الحياة وممارسة التجارب ، وحياته من أجل ذلك تلقى ضوءا على مؤلفاته وترشد الباحثين وراء أسرار فنه ، وتعين على تفهم بعض جوانب عبقريته .

ولعل هذا هو السر الذى بعث كتابا فى طليعة النقاد مثل « **ادوارد جارنت** » الكاتب النقادة البريطانى ، ومثل « **أندريه موروا** » كاتب التراجم الفرنسى المعروف ، والكاتب الناقد الروسى «**بارمولنسكى**» على كتابة حياة ترجنيف واستقصاء أخباره .

وممن وقعوا تحت سحر فن ترجنيف وجاذبية شخصيته الكاتب المعاصر « **ماجرشاك** » . وقد قام بترجمة بعض طرائف الأدب الروسى الى اللغة الانجليزية ترجمة صادفت ارتياح النقاد واعجابهم ، وكتب عن حياة تشيكوف كتابا قيما ، وهو يعد اليوم حجة فى الأدب الروسى يعتمد على مترجماته ويوثق بأحكامه .

والعجيب فى فن « ترجنيف » أنه يجمع بين البساطة المذهلة والاحكام الفنى الدقيق ، وبين قوة العاطفة التى تثير مشاعر القارىء وهدوء النفس ، وبين الملاحظة الدقيقة والواقعية وبين الشاعرية الملهمة وهو يصف لنا فى رواياته عالما قد طوى عهده ولكننا مع ذلك نشعر بقرب الشخصيات التى يحدثنا عنها من نفوسنا ونشاركهم فى احاسيسهم وعواطفهم ، لأن الالفة بينه وبينهم جعلتهم احياء فى نفوس قرائه ماثلين لخيالهم ، وهم روسيون من فرعهم الى قدمهم ولكنهم مع ذلك انماط انسانية لأن الرجل كان فنانا أصيلا صادق العاطفة مخلصا فى اداء رسالته الفنية .

وقد كان « ترجنيف » معنيا بفن القصة وبعض كلماته المتناثرة تنم على ذلك ، ولكننا لا نستطيع ان نتبين هل كان وراء هذه السهولة والسلاسة والانسجام نظرية فى الفن يسترشد بها ، والظاهر أن « ترجنيف » الفنان كان فيه أعماق لا يسبر غورها « ترجنيف » الناقد ، فقد ذهب اليه مرة

كاتب روائى ناشىء وقدم له أصول رواية من تأليفه ليبدى «ترجنيف» رأيه فيها ، فعابعليه «ترجنيف» انه جعل بطلة الرواية تخطىء فى الحديث بمعنىانها تقول كلاما لايلائم شخصيتها . فقال له الشاب المؤلف : ــ ماذا يجب اذن ان تقول . فأغضب ذلك « ترجنيف » وجعله يقول له :

ــ ابحث عن الكلام المناسب فهذا عملك .

ولكن الشاب اعترض قائلا انه لم يوفق فى الاهتداء الى التعبير الملائم ، فقال له «ترجنيف» :

لا تحسبنى أعرف هذا التعبير ولا أريد أن أدلك عليه ، أن ايجاد التعبير المناسب بالبحث عنه من المستحيل ، انه يجب أن يجرى من منابعه ، وفى بعض الأحيان ، يجب خلق التعبير أو الكلمة .

ونصح الشاب بأن يترك روايته حينا من الزمن ويرجع اليها بعد ان يواتيه التعبير المطلوب ، واكد له انه اذا لم يهتد الى ذلك التعبير فان ذلك معناه أنه لن يخلق شيئا له قيمته، ومعنىذلك أن «ترجنيف» كان من هؤلاء الذين يرون أن التعبير الصحيح ، له ماله من الأهمية ، لا يأتى عن طريق الملاحظة وانما ينبع من أعماق اللاوعى ، ولكنه مع ذلك يكثر من التحدث عن فن الرواية وأهمية دقة الملاحظة ويرى ان على الروائىأن يلاحظنفسه والغير ملاحظة دقيقة واعية ، وأن تكون هذه الملاحظة نزيهة بريئة من التحيز والتعصب ، والا يكتفى بذلك بل يقرأ ويدرس كل ما حوله ، ويتعمق فى هذه الدراسة وهذا ما كان يقوم به « ترجنيف » نفسه كما يبدو لنا من خلال وصف « **ماجرشاك** » لحياته قبل أن تثقل عليه الشيخوخة وتهاجمه أعراض المرض وآلامه .

وقد ولد « ترجنيف » سنة ١٨١٨ من والدين من الطبقة الارستقراطية فى مقاطعة « **أوريل** » الواقعة فى جنوب « **موسكو** » وشمال « **اوكرانيا** » وامضىطفولته فىتلكالناحيةالمنعزلة، ولذلك استطاع أن يعرف جميع انحائها معرفة تامة ، ولما ذهببعد ذلك الى « **جامعة بطرسبرج** » و « **جامعة برلين** » تشبع بالمثالية الفلسفية والسياسية التى كانت شائعة بين أقرانه فى تلك الفترة .

ويصف لنا «**ماجرشاك**» أخلاق والدة « **ترجنيف**» فيقول انها كانت سيدة شديدة التدقيق فىتصرفاتها كثيرة المراعاة للنظام ، كتبت فى مذكراتها يوممولده:

« **اليوم الثامن بعد العشرين من شهر اكتوبر سنة ١٨١٨ وضعت غلاما اسمه جان فى أوريل ظهرا** » . ولزيادة العلم أضافت ان الغلام كان طوله واحدا وعشرين قيراطا وعمد يوم ٤ نوفمبر (وفاتها أن تذكر وزنه) .

وقد ورثت «**فارفارا بتروفنا**» الضيعة الواسعة عن عمها « **ايفان لاتوفينوف** » ولم تكن أسرة « **لاتوفينوف** » من الأسر الروسية العريقة ، فقد كان تاريخ الأسرة المعروف لا يرجع الى ابعد من أوائل القرن الثامن عشر ، وقد جمعت الأسرة ثروتها الضخمة بأساليب القسوة والوحشية وعدم التردد عن ارتكاب المحظورات. وقد وصف لنا «ترجنيف» فى كتابه « **صور صياد** » فى شخصية « **مالك الأرض الحرة أوفز يانيكوف** » كيف انتهب أحد اجداده قطعة من الأرض من أحد صغار المزارعين ، وذلك بمجرد ركوبه اليها واعلانه أنها ملك له ، ولما هدده المزارع برفع الأمر الى القضاء ضربه ضربا مبرحا ، ولم يتركه الا بعد ان وعده بأنه لن يعود الى المطالبة بقطعة الأرض. وقدوصف لنا «ترجنيف» فى روايته « **ثلاث صور** » عم والدته الأعزب البخيل الذى ورثت عنه الضيعة تحت اسم « **فاسيلى لاكشينوف** » والفتاة الناشئة « **أولجا** » التى حاول « فاسيلى » استغواءها فى القصة هى أخته ، وقد اراد أن يفكر عن هذه الجريمة الفظيعة فى أواخر حياته فبنى كنيسة فى قرية « **سباسكوى** » دفن بها بعد مماته ، وزعم الفلاحون أنهم كانوا يرون شبحه وهو سائر فوق سد احدى البرك الكبيرة فى الضيعة حانى القامة باحثا عن شىء فى الأرض كما كانوا يرونه فى أثناء حياته ، وقد سمع ترجنيف قصة عمه هذا فىطفولته وقد ذكرها فى « **مرج بزهن** » وهى من أجمل قصص « **صور صياد** » .

ولم تتلق والدته شيئا يذكر من التعليم ولكنها اتمت تعليم نفسها بالاكثار من الاطلاع على الأدب الفرنسى ، والقليل من الأدب الروسى ، ولم تكن تستعمل اللغة الروسية الا حينما تتحدث الى من دونها من الأتباع والحشم ، وكانت تجهل الأدب الروسى بعد « **بوشكين** » .

قال عنها « ترجنيف » :

« **... ولهذا السبب فمع أنها ماتت فى سنة ١٨٥٠ ، أى بعد أن ظللت أوالى الكتابة فى المجلات**

الروسية مدة سبع سنوات فانها لم تعدنى قط كاتبا ولم تقرأ لى قصة واحدة أو فصلا ، وحتى كتاب « صور صياد » لم تقراه .

وقد عاشت والدته بعد وفاة والديها فى منزل عمها فى **«سباسكوى»** ، ولم تكن حياتها سعيدة لأن عمها كان ينقم عليها كبرياءها وانفتها وارادتها القوية التى لا تلين ، وقد هددها بالطرد من المنزل والحرمان من الميراث لولا انه مات فجأة فى أعقاب نوبة قلبية .

وكانت **«فارفارابتروفنا»** فى السادسة والعشرين من عمرها حينما أصبحت سيدة الضيعة واخذت تشبع شهوتها فى القوة والسيطرة ، وكانت امرأة قصيرة ربعة لها عينان واسعتان سوداوان ووجه عادى تشوهه آثار بثور تشبه بقايا مرض الجدرى ، وكانت مفرطة الكبرياء ، نزاعة الى الانتقام ، شديدة القسوة ، يخشى بأسها الجميع ، ويخضعون لارادتها الصلبة التى لا تلين .

وقد قال عنها « ترجنيف » انها كانت تمثل طراز النساء الارستقراطيات فى القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، وكانت تحكم عبيدها المزارعين بيد من حديد وتعاملهم كما يعامل القيصر اتباعه ورعيته .

وقد وصفها « ترجنيف » فى قصتين من طرائف قصصه ، احداهما قصة **« ميمى »** والأخرى قصة **« بونين وبابورين »** . وقد اجرى على لسانها فى هذه القصة كلمة لابد انه سمعها منها كثيرا فى أثناء حياتها وهى قولها :

« انى أحكم رعيتى حسبما يروقنى ولست مسئولة عن ذلك أمام أى انسان » .

وكانت مقتنعة تمام الاقتناع ومتأكدة كل التأكيد ان لها الحق المطلق فى أن تصنع بعبيدها ما تشاء فاذا أشار عليها أى انسان ولو بطريق التلميح الخفى انه لا يحسن جلدهم بالسياط أو ارسالهم الى « سيبريا » أو حشرهم فى الجيش .. أثار ذلك تعجبها ودهشتها البالغة ، وكانت تقسم رعيتها من الخدم والحشم الى طبقات كما فى بلاط القيصر ، وكانت تلقب الساقى القيم على الخمور ، برئيس حجاب البلاط ، وتسمى الغلام المنوط به حمل رسائلها «مدير ادارة عموم البريد» وتسمى خادماتها من الفتيات وصيفات الشرف ، وكانت لا تسمح لوصيفاتها بالزواج لأنهن اذا تزوجن فقد يحملن أطفالا ، وكيف تستطيع الوصيفة أن تحسن القيام على خدمتها والاستجابة لمطالبها ونزواتها اذا كان لها طفل ترعاه وتتعهده ؟

وقد لحظت مرة أن احدى وصيفاتها توشك أن تلد مولودا فأمرت جواسيسها الكثيرين بمراقبتها وافضى اليها أحد الجواسيس فى الوقت المناسب أن الفتاة تخلصت من حملها بالقاء المولود فى احدى البرك الكبيرة فى الضيعة ، فبادرت الى اصدار الأمر باستخراج الجثة من البركة ، فأخرجت الشبكة — علاوة على جثة الطفل الحديث الولادة — عددا من الهياكل العظمية لأطفال آخرين حديثى الولادة

ولم تكن تسمح لأحد من خادماتها بالدنو منها أو بالتحدث اليها الا اذا اذنت لها بذلك ، والويل لمن كان يخالف هذه الأوامر أو يخطىء فى مراعاة هذا « البروتوكول » .

وحينما كان يجىء أحد « وزرائها » **ليقدم لها تقريرا كان يقف عند الباب خاشعا حتى تتنازل السيدة الى ملاحظة وجوده ، فاذا مضت دقائق ولم تسمح له بالمثول بين يديها فمعنى ذلك أنها جد مشغولة ، وعلى الوزير أن يعود ادراجه فى هدوء** وسلام .

وقد ظل « ترجنيف » **بعد موتها بسنين طويلة** يذكر كيف أقصت احدى وصيفاتها لأنها قدمت لها فنجان الشاى بطريقة غير مناسبة ، وكيف ارسلت شابين من عبيدها الفلاحين الى « سيبريا » لأنهما لم ينحنيا لها بالخضوع الكافى .

وقد كان أصدقاء « ترجنيف » يعجبون من ضعف شخصيته ، وعدم قدرته على المحافظة على المواعيد التى يحددها لهم ، وقد تأخر مرة عن دعوة الى العشاء فى الريف لأن خادمه وسائق عربته اوقفا العربة ليتسليا بلعب الورق ، ولم يجد «ترجنيف» فى نفسه القوة الكافية ليأمرهما باستئناف السير .

ويعلل « ماجرشاك » ذلك الضعف الشديد بأن اسراف والدته فى فرض ارادتها واملاء سلطتها ومبالغتها فى ذلك الى حد الهوس والجنون جعله يمقت كل المقت فرض ارادته على اخوانه البشر حتى لو كانوا عبيدا له وخدما .

وقال « ترجنيف » **لأحد أصدقائه :**

« انى لم أولد لأحكم »

وقد انحدرت أسرة « ترجنيف » من أمير تترى يدعى « **خان تورجا** » واصله من القبيلة الذهبية ، وقد دخل فى المسيحية والتحق بخدمة الأمير « **فاسيلى الأعمى** » .

ولم يكن زواج والده بوالدته زواجا سعيدا، فقد كان « **سرجى ترجنيف** » لا يخفى حقيقة كراهته الشديدة لزوجته ، وكان الرجل مفتونا بالنساء محببا الى نفوسهن ولذلك كانت غزواته النسائية لا تكلفه مجهودا يذكر .

وقد وصف لنا « ترجنيف » علاقته بوالده فى رواية « **الحب الأول** » وهى أقرب رواياته الى أن تكون ترجمة ذاتية لحياته ، وهو فيها يقول عن والده :

« كان لوالدى تأثير غريب فى نفسى ـ والواقع أن العلاقات بينى وبينه كانت عجيبة ، ولم تكن له أى مشاركة فى تربيتى ، ولم يهنى قط ، وكان يحترم حريتى بل كان ـ اذا جاز لى أن أقول ـ مؤدبا معى ، ولكنه لم يكن يمكننى من الاقتراب منه ، وكنت له محبا وبه معجبا ، وكان يبدو لى نموذجا للرجل، ولولا ما كنت أشعر به من الصدود والنفور من ناحيته ، لكان تعلقى به شديدا وما كان أسعدنى بذلك لو ظفرت به ، ولكنه كان يوحى الى الثقة المطلقة به حينما يريد ذلك فى التو واللحظة باشارة واحدة حيثما اتفق ، وكان قلبى يفتح له وأبادله الحديث كما أتحدث الى صديق يحسن الفهم أو الى معلم متسامح ، ولكنه كان لايلبث أن يعاوده فجأة الاعراض عنى ، فيدفعنى بيديه بعيدا عنه ، ولكن فى رقة ورفق » .

ويروى لنا فى هذه الرواية أن والده قال له مرة :

« اخطف كل ما تستطيع خطفه ولكن لا تمكن أحدا أبدا من القبض عليك ، ولعبة الحياة جميعها قائمة على أن تكون تابعا لنفسك »

ومرة أخرى قال لابنه : « **أتعرف ما الذى يمنح الانسان حريته** »

ولما سأله : « **ما هو** »



« فارفارا بتروفنا » والدة ترجنيف

على أن ضعف الشخصية هذا لم يجاوز منطقة حياته الخاصة ، أما من ناحية معتقداته فانه كان شديد التمسك بها .

وروى لنا « ماجرشاك » ظروف زواج والده بوالدته التى كانت تكبر زوجها بست سنوات ،وقد كان لجده لأبيه ضيعة صغيرة قريبة من ضيعة والدته ، وكان والد «ترجنيف » ضابطا شابا حينما ذهب الى « **سباسكوى** » ورأته « فارفارا بتروفنا » وأحبته ، والظاهر انه سعى الى هذا الزواج ليصلح أحوال أسرته المالية فقد كانت أسرته تعانى فى ذلك الوقت أزمة عسراء ، ولم تجد لها مخرجا من الضيق المالى الا بزواج ابنها من وارثة ميسورة ، ومما زاد « فارفارابتروفنا » تعلقا بهذا الزواج أن هذا الضابط الشاب كان ينتمى الى اسرة من أعرق الأسر الروسية ، ولم يعجبه شكلها حين رآها ، وفكر فى عدم اتمام الزواج ولكن والده توسل اليه ليتم الزواج وينقذ الأسرة من أزمتها ويفرج كربها ، فأجابه الى طلبه وهو مكره وغير راض عن هذا الزواج .

اجاب : **« انه ارادته ، ارادته الخاصة ، هـذه الارادة تمنحه قوة أحسن من الحربة ، فاعرف كيف تريد شيئا تصبح حرا ، ويتيسر لك بعد ذلك أن تأمر »**

ويستخلص « ترجنيف » من ذلك ان اباه كان يريد أن يعيش قبل كل شيء وفوق كل شيء ، وربما كان عنده شعور سابق بأنه لن يستمتع بلعبة الحياة طويلا ، وقد مات في الثانية بعد الأربعين .

ويبدو أن « ترجنيف » في تقديره لأخلاق ابيه وشخصيته لم يلق بالا الى أن طغيان سلطة والدته وجبروتها واستبدادها لم تمكن اباه من ان يقوم بنصيبه في تنشئته ، ولم يكن يستطيع ان يسـلك سلوكا آخر ، فهي كانت تملك كل شيء الا نفسه ، وقد ساءها ذلك وجعل حياتها جدباء كئيبة ، وأحال حياة أولادها الى مأساة .

قال « ترجنيف » لأحد أصدقائه : **« لا يوجد شيء أتذكر به طفولتي ، وليس عندي ذكرى واحدة سعيدة لها ، لقد كان النظام الصارم هو السائد في دارنا ، وكنت أضرب في أغلب الأوقات لأسباب تافهة »**

ولم تقلل والدته من ضربه الا بعد أن حـاول الهرب من الدار وضبطه المدرس الخاص الذى كان يعلمه اللغة الألمانية متلبسا بهذه المحـاولة ، وقد أخبر المدرس والدته بذلك وأوضح لها على مايظهر سوء أثر الطريقة التى تتبعها فى معـاملة ولدها ، وحذرها عاقبة ذلك ، فقللت من متابعة الضرب ، وقد سأل « ترجنيف » مرة أحد أصدقائه المقربين قبل موته بقليل :

« أما كان والدك يتدخل ليشفع لك »

فأجابه « ترجنيف » : **« انه لم يتدخل قط ، وكان أبى يظن أننى اذا عوقبت فلابد أننى أستحق هذا العقاب »**

والظاهر أن اباه كان لا يجرؤ على التدخل لمنع زوجته من المضى فى هذه المعاملة القاسية ، حتى لو كان يظن أن أولاده لا يستحقونها .

وارجح ان هذه المعاملة التى لقيها « ترجنيف » من والدته فى عهد طفولته من أسـباب هذا الأسى المكبوت والحزن الشفاف الصامت الذى يطـالع القارىء من وراء سطور كتاباته ، ويتجلى فى أشعاره المنثورة .

« هيرزن »



« بلينسكى »



وقد ظهرت مواهب « ترجنيف » مبكرة ، وقد ادرك الذين حوله وهو صبى دارج فى الخامسة من عمره أنه يختلف عن سائر لداته من الأطفال ، وكان الذى يثير دهشتهم حبه الشديد للاستطلاع ومحاولته أن يتعرف كل ماحوله ، وكان يمضى الساعات الطوال فى ملاحظة فرع شجرة او ساق حصان ، وكان فى بعض الأحيان يذهل الناس بادمانه ملاحظة ما يبدو له أنه خاصة من خصائصهم المميزة، وكأنه كان يختزن فى ذاكرته بدون قصد مئات الانطباعات ، وقد ظلت هذه السمة غالبة عليه الى آخر أيامه .

وقد روى لنا احدى ذكريات طفولته على لسان « لزهنف » فى رواية ((**رودين**)) وهى قوله :

((**فى هذه الأيام التى قضيتها فى موسكو كنت أذهب الى موعد لقاء ــ مع من تظن ؟ ــ معشجرة ليمون فى آخر حديقتنا ، وكنت أعانق جذعها الأهيف النحيل ،وكان يبدو لى كاننى كنت أعانق الطبيعة جميعها ، وكان قلبى يتسع ويتراحب ويتحرك من أعماقه حتى كأن الطبيعة فى الواقع قد ملأتشعابه الى حد الفيضان**)) .

وكان شديد النهم بالقراءة ، وفى الثامنة من عمره بدأ يقرض الشعر ، وقد ضمن روايته ((**بونين وبابورين**)) بعض ذكريات حوادث طفولته .

وفى أكتوبر سنة ۱۸۲۷ انتقلت أسرة «ترجنيف» الى منزلها فى موسكو وكان سبب ذلك الانتقال الرغبة فى اتاحة الفرصة لايفان واخيه ليتما تعليمهما وقد التحق « ترجنيف » بمعهد اعدادى يديره أحد الألمان وقضى فيه عاما ونصف عام ، وقد وصف لنا « ترجنيف » تجاربه خلال تلك الفترة فى قصة من أجمل قصصه واحفلها بالشاعرية ، وهى قصة « **يعقوب بازينكوف** » ووصف نفسه فى تلك القصة بأنه ((**كان غلاما طائشا مغرورا من عادته تلفيق الأكاذيب**)) . ولا نزاع فى أن جانبا من ذلك الغرور الغالب على الطبقة الارستقراطية التى كان ينتمى اليها ظل يعاوده من الحين الى الحين ، ويشك فى أنه تخلص منه تخلصا تاما ، وليس من العجيب المستنكر على من ينشأ فى ظل سيادة والدة طاغية مثل « فارفارابتروفنا » أن يلجأ الى تلفيق الأكاذيب واصطناع الحيل ليتقى غضباتها واليم عقوباتها .

وتأثر « ترجنيف » بالمثالية الألمانية فى سن مبكرة ، وكان فى ((**موسكو**)) جماعة من الطلبة قد تأثروا بفلسفة « **هيجل** » وعلى رأسهم ((**ميشيل باكونين**)) ــ الذى أصبح فيما بعد الزعيم الفوضوى المعروف ــ والناقد الشهير ((**فيساريون بلنسكى**)) وقد وصل تأثير هذه الجماعة الى المعهد الذىكان يدرس به « ترجنيف » وفى سنة ۱۸۳۳ التحق « ترجنيف » **بجامعة** ((**موسكو**)) وكان فى الخامسة عشرة من عمره ، وحدث فى تلك الفترة أن انحرت فتاة ناشئة كانت تحب المدعو « **سنانكفتش** » ، أحد طلبة الجامعة ، ونظم الطالب قصيدة فى رثاء الفتاة وبعد مضى ستة وثلاثون عاما على هذه الحادثة اتخذ « ترجنيف » هذه الفتاة موضوعا لروايته ((**الفتاة البائسة**)) وضمن الرواية أربعة أبيات من قصيدة « سنانكفتش » ، وبدأت تظهر فيه من ذلك الحين النزعة الديمقراطية ، وكان حينذاك شديد التحمس للولايات المتحدة الأمريكية حتى أطلق عليه الطلبة لقب ((**الأمريكى**)) .

ومات والده فى سنة ١٨٣٤ وكان ((**ترجنيف**)) فى السادسة عشرة من عمره حين وفاته ، ولم يطل حزن الأسرة على فقده ، وتطلع « ترجنيف » الى أن يكون أستاذا فى الجامعة ، واقبل على قرض الشعر وتأليف الدراما الشعرية ، ولم يكن الوقت مناسبا لأصحاب الملكات الأدبية ، لأن ما أصاب رجال الأدب فى **ثورة الديسمبريين** كان لا يزال ماثلا فى الأذهان ، وكانت الرقابة على الصحف والمؤلفات بالغة الشدة الى حد أن الكتاب كانوا يعتبرون أنفسهم نوعا من المهربين ، وكان الرقيب يحذف كل ما يمكن أن يفسر ــ ولو من بعيد ــ على أنه تعبير عن حرية الروح ، ولم يكن يتورع عن تغيير أسلوب الكاتب ، وكانوا يسمون هذا التغيير ادخال التحسين على الأسلوب .

كتب مرة « ترجنيف » فى احدى رواياته يقول:

((**كانت الفتاة تشبه الزهرة**)) فجعلها الرقيب:

((**كانت السيدةالشابة تشبه الوردة الباهرةالجمال**))

وانتقل « ترجنيف » الى **جامعة** ((**بطرسبرج**))

ولم يكن أساتذة « جامعة بطرسبرج » من الأساتذة الممتازين ، وكان بعضهم أجانب يلقون محاضراتهم بالألمانية او اللاتينية ، وكانت المحاضرات تقرأ من كتب قد راجعها الرقيب ، وكان مفروضا

على الطلبة أن تكون اجابتهم بنفس الفاظ النصوص التى سمعوها لأن تغيير الفاظ تلك النصوص كان يعتبر ضربا من ضروب التفكير الحر الهدام .

والف « ترجنيف » فى تلك الفترة رواية شعرية من ثلاثة فصول تقليدا لرواية « **مانفرد** » الشعرية التى نظمها «**بيرون**» وقد نقدها احد أساتذته ولكنه قال له انه لمح خلالها بعض الخواطر اللامعة التى تدل على حسن استعداده ، وقد شجع ذلك « **ترجنيف** » على أن يطلعه على بعض القصائد التى نظمها ، وقد وقف ترجنيف جزءا كبيرا من وقته على دراسة اللاتينى واليونانى علاوة على حضور المحاضرات ، وقرأ مؤلفات **هوراس** و «**تاسيتوس**» و « **توتسيديديس** » و « **سوفوكليز** » وغيرها من مؤلفات الشعراء والكتاب اليونانيين واللاتينيين ، وتحسنت علاقته بوالدته ، وحصل على اجازته الجامعية فى يونيو سنة ١٨٣٧ .

وفى الربيع التالى ترك « **بطرسبرج** » الى **برلين** ليكمل دراسته ، قال عن نفسه فى تلك الفترة :

« **كنت قد وضعت لنفسى خطة أن أصبح مربيا ، أستاذا جامعيا ، ولكنى لم ألبث أن لقيت بلنسكى ، وبدأت أنظم الشعر ، وبعد ذلك شرعت أكتب النثر وألقيت جانبا ، أحلامى وخططى فى أن أصبح أستاذا للفلسفة ، وتوفرت كل التوفر على الأدب** » .

وفى الفترة من سنة ١٨٣٨ الى سنة ١٨٤٣ ، استغرق « **ترجنيف** » فى المثالية الهيجلية ، ولم يبرأ منها الا بعد حادث حبه السامى «**لتاتيانا**» شقيقة « **باكونين** » ، ولكن قبل أن يسبح فى محيط الفلسفة الألمانية وقعت حادثة السفينة التى يذكرها دائما الذين تناولوا حياة « ترجنيف » ، وتتبعوا سيرته ، وقد تركت هذه الحادثة فى نفسه أثرا لا يزول وعرضته للسخرية وأقاويل السوء ، وجعلت الراغبين فى تنقصه يرمونه بالجبن .

والواقع أن « ترجنيف » لم يرزق الشجاعة البدنية ، ولم يدع قط انه من الأبطال المقاديم ، أو المغامرين المقاحيم ، وتفصيل هذه الحادثة أنه كان مسافرا من « **بطرسبرج** » الى « **برلين** » عن طريق «**ستتن**» ، وحضرت والدته الى « بطرسبرج » لوداعه ، واقامت له حفلة وداع فى « **كاتدرائية كازان** » ، وبكت فى أثناء اقامة الصلاة ، واغمى عليها حينما رأت نجلها على متن الباخرة ، وقال لها ابنها : « **دعينى أسافر منفردا لأول مرة** » ، ووعدها بأن يتصرف تصرفا معقولا ، وأنه لن يمس أوراق اللعب قبل كل شىء ، وحافظ على وعده طوال اليوم الذى قضاه فى لعب الشطرنج مع احد المسافرين ، وفى المساء ذهب الى الصالون الكبير وقد تأنق فى ملبسه وصفف شعر راسه ، وحلق شعر ذقنه ، وكان بعض المسافرين قد تجمعوا ليلعبوا الورق ، ولحظ أحدهم « ترجنيف » فى فخامة منظره واناقة ملبسه، فدعاه الى مشاركة الجماعة فى لعب الورق، فقال «ترجنيف» فى بساطة وبراءة انه وعد والدته بالامتناع عن لعب الورق من أجل المال ، فانفجر الرجل ضاحكا ، وكان هذا كافيا .

فقد شعر « ترجنيف » بأن كرامته قد جرحت فابتدر الجلوس مع الجماعة وانخرط فى اللعب ، وحالفه الحظ فكسب مبلغا ضخما من المال وبدأت تداعبه أحلام الثراء واذا بباب الصالون يفتح فجأة وتدخل امرأة من الركاب مندفعة وهى تصيح « النيران » وتهاوت على احدى الأرائك وأغمى عليها ، كانت النار قد اشتعلت بالسفينة ، واستولى الذعر على الركاب ومن السهل أن نتصور ذلك ، ولكن الذى اختلفت الأقوال فى تصوره هو موقف « ترجنيف » فى هذه الورطة ، ففى احدى الروايات انه طاش صوابه وفقد اتزانه وانطلق يجرى مستغيثا بكل انسان يراه مستعدا لسماع توسله لانقاذه ، لأنه ابن ارملة غنية ، وأشيع عنه أنه شق طريقه بين جماعة من النساء والأطفال الى الزورق الذى أنزل من السفينة المحترقة ، فأمره ربان السفينة بالرجوع فى عنف وصرامة ، فأخذ بعد ذلك يصيح قائلا : « **أأموت هكذا فى ميعة الشباب** » .

وبلغت أخبار هذه الحادثة والدته ونقلت اليها الاشاعات التى تناثرت حول موقفه فكتبت اليه توبخه :

« **لماذا لوحظ ، واسترعى الأنظار نحيبك فى الزورق ؟ لقد وصلت الى اشاعات عنه من كل ناحية ، وكثيرون حدثونى عنه مما سبب لى ألما شديدا . ولقد كان بالسفينة أمهات مع أسرهن فلماذا يقال هذا عنك وحدك ؟ وكونك سيدا ضخما ليس خطأ منك ، ولكن أن تكون جبانا ــ وهو ما لم يجد الركاب بدا من ملاحظته ــ قد لوث سمعتك**

وإذا كان لم يمس شرفك فإنه قد جعلك هـدفا للسخرية ، ولابد أن تسلم بذلك » .

ومن سوء حظ « ترجنيف » أنه كان ضخم الجثة مصرصر الصوت حتى ليكاد صوته يشبه صوت النساء ، ولولا ذلك لما لحظه الركاب بوجه خاص وأكثروا من زخرفة الروايات عنه وابتكار النوادر على حسابه ، ومهمـا يكن من الأمر فإن « ترجنيف » لم يسلم قط بأنه تصرف في هـذه الحادثة تصرفا معيبا .

فبعد مضى ثلاثين سنة على هذه الحادثة حينما رواها الأمير « **دولجوريكوف** » ـ وكان من ركاب السفينة المحترقة ـ بطريقة مثيرة قائلا أنه سمع « ترجنيف » يصيح قائلا : « **انقذوني في سبيل الله فإني ابن أمي الوحيد** » أرسل ترجنيف كتابا الى جريدة « **أخبار موسكو** » ـ التي نشرت حديث الأمير ـ ينفي فيه صدور الكلمات التي رواها الأمير عنه قائلا :

« **ان الاضطراب من الموت ربما أوقع الاضطراب في نفس غلام في التاسعة عشرة من عمره ، ولاأقصد الى الادعاء بأنني نظرت الى المسألة في عدم اكتراث ، ولكن الكلمات المعزوة الى ابتكرها أمير حاضر البديهة (ليس دولجوريكوف) ولم تصدر مني »** .

ولم تكن هذه الحادثة تستحق كل ما دار حولها من حديث لولا أن « ترجنيف » نفسه كان دائم الاشارة اليها فى أثناء حياته، ولولا أن «**دستويفسكي**» قد نقلها الى عالم الأدب اذ رواها في روايته المشهورة « **الشياطين** » بطريقة خبيثة .

ومما يستوقف النظر أن «ترجنيف» قبل موته بقليل ذكر روايته الخاصة للحادثة « **لمدام بولين فياردو** » مما يدل على أن فقدانه السيطرة على نفسه في ساعة الخطر الشديد الذي تعرض له ظل يقلقه ويقض مضجعه حتى وهو على فراش الموت .

وقد وقعت حادثة السفينة على مقـربة من الشاطيء ، وأسفرت عن موت ثمانية ، ووصل « ترجنيف » الى « **همبرج** » ومنها الى « **برلين** » وفي « برلين » درس الفلسفة، والتاريخ، واللاتيني، واليوناني ، وعني بوجه خاص بدراسة فلسفة « **هيجل** » تحت ارشاد الاستاذ « **ويردر** » .

ويطيل «**ماجرشاك**» في رواية تفصيلات عن حوادث حياة « ترجنيف » ، ويبدو أنه رأى أن هذه الطريقة هي السبيل المأمون لفهم فن ترجنيف وقد حدثنا عن تلك الرسالة التي أرسلها « ترجنيف » الى « **الكونتس لامبرت** » وفيها يقول لها :

« **ستجدين ترجمة حياتي كاملة في مؤلفاتي ، والخيال برغم ما يبدو من كثرة تنوعه وغنائه افقر وأقل تنوعا من الحياة ، أي أنه ليس له ما للحيـاة من الطرافة »** .

ويتبع « ماجرشاك » هذا بقوله :

« **ان رواية « اللقاءات الثـلاثة » ورواية «الأطياف» قائمتان على حوادث شاهدها وشخصيات عرفها أثناء زيارته لايطاليا ، ورواية « فاوست » ضمنها الكثير من حوادث حياته في برلين ، ورواية « شآبيب الربيع » وهي من أجمل رواياته وأرقها قائمة على حادثة وقعت له وهو يمـر بمدينة فرانكفورت على نهر المين في طريقه الى برلين ، وقد ظل ترجنيف طوال حياته يوصي الكتاب بالاتصـال بالحياة ، ففي كتاب أرسله الى صديقه « بوتكين » يقول :**

« **ان الخطأ الرئيسي الذي وقع فيه كتابنا هو أنهم لا يمارسون الواقع ممارسة كافية »** .

ويفسر ذلك بقوله : « انهم لا يخالطون الأحياء » ويسترسل قائلا : « فنحن نقرأ كثيرا وننغمس في التفكير المجرد » .

وفي كتاب له الى صديق آخر يصرخ قائلا :

« **انني خلال سير حياتي باعتباري كاتبا لم أبدأ قط من الأفكار وانما كنت أجعل الشخصيات نقطة الابتداء »** .

وقال عن روايته « آباء وأبناء » :

« **لابد أن أعترف بأنني لم أحاول قط أن أخلق شخصية اذا كانت في رأسي فكرة ، وليس شخصا حيا تضاف اليه وتتجه نحوه العناصر الملائمـة بالتدريج »** .

على أن هذا ليس معنـاه أن « ترجنيف » كان واقعيا فحسب ، وقد فسر لنا ذلك فيما كتبه الى

صديقه « بولونسكى » وهو قوله : « **ان الواقع هو الهواء الذى لا نستطيع أن نتنفس بدونه ، ولكن الفن نبات ، وبعض الأحيان يكون نباتا عجيبا ، وهـذا النبات لا ينمو ولا يترعرع الا فى هذا الهواء** »

وكتب مرة الى صديق آخر : « **الواقعية فى حد ذاتها مميتة ، والحق مهما كان قويا ليس هو الفن** »

ولم ترحب والدته بفكرته فى ان يصبح استاذا بالجامعة ، وكانت تود أن يتزوج ويدخل فى خدمة الحكومة موظفا مدنيا ويرتقى فى سلم الوظائف حتى يصبح من كبار موظفى الدولة ، واراد « ترجنيف » أن يسترضيها ، فدخل فى خدمة الحكومة ، وحصل على وظيفة فى وزارة الداخلية ، وبعد دخوله الخدمة بقليل بدأ يعد مذكرة يقترح فيها تغييرات أساسية فى بناء بلاده الاقتصادى وفى ديسمبر سنة ١٨٤٢ قدم هذه المذكرة لرؤسائه ، ولم يسمع عنها شيئا بعد ذلك ، ولم يقترح فى هذه المذكرة الغاء نظام العبودية فى روسيا ، ولو انه ضمن مذكرته مثل هذا الاقتراح لكان عرض نفسه لمتاعب جمة ، وانما اكتفى بأن يذكر أن العبودية ليست مدعاة الى الضغط على الفلاحين فحسب ، وانما كذلك لها تأثير سيىء على اقتصاد البلاد الزراعى لأنها تشجع أغنياء الملاك على التغيب عن أراضيهم وتسبب جهل فقراء الملاك بالمبادىء الأولية للزراعة ، وفضلا عن ذلك فان غموض موقف الفلاحين القانونى كان يشجع الملاك على عدم الاكتراث بالقوانين الموجودة ، وترغم الفلاحين على أن يلجأوا الى المكر والنفاق ليدافعوا عن انفسهم ضد طغيان مضطهديهم ، وفوق ذلك فان موقف الفلاحين غير المأمون من الناحية الاقتصادية يدفعهم الى اهمال واجباتهم ، ويسوقهم الى التماس التسلية فى ادمان السكر ، وكانت هذه هى الحال فى ضيعة « **سباسكوى** » ، وكانت مصدر متاعب وهموم « لترجنيف » ، وقد وجه « ترجنيف » فى ختام مذكرته طعنة الى الارستقراطية الروسية قائلا انها ليست ارستقراطية عظيمة مثل الارستقراطية الانجليزية المنحدرة من الفرسان النورمنديين الاحرار الذين صحبوا «وليم الفاتح» الى انجلترا وكانوا من الطبقة الارستقراطية بفضل الله وليسوا مثل الأشراف الروسيين خدم القيصر الذى له السيطرة التامة على حياتهم ، وموتهم ، كسيطرته على سائر أفراد الشعب ، واستخلص من ذلك أن الأشراف الروسيين يجب أن يقوموا بزراعة الأرض كما يفعل الفلاحون (وقد جعل ترجنيف «لافرنسكى» بطل روايته « **عش الظرفاء** » يقوم بذلك) .

واشار فى آخر المذكرة الى اتساع الأراضى الروسية ، والى أن هذا الاتساع يستلزم وجود الكثيرين من المزارعين ، وأن الحياة الزراعية فى البلاد يجب أن تتغير تغيرا شاملا وأن يكون هذا التغير قائما على مباشرة النبلاء للاعمال الزراعية ما دام مستقبل روسيا متوقفا على ذلك .

ولم يكن «ترجنيف» كثير الاشتغال بالسياسة وانما كان من طلاب الاصلاح ، وقد قال للسياسى الشهير « **هرزن** » :

« **ان السياسة لا تعنيه الا الى المدى الذى يراها فيه نافعة لتصوير الحياة المعاصرة** » .

ومع ذلك فان هذا لم يمنعه من المشاركة الايجابية فى السياسة ، وتعريض نفسه للاخطار فى بعض الأحايين ، لأنه كان من الناحية الفكرية مستعدا للدفاع عن معتقداته ، وقد قال لأصدقائه ان التغيير البطىء التدريجى الذى اقترحه فى المذكرة التى قدمها لرؤسائه ظل سياسته التى التزمها طوال حياته ، وهذه السياسة نفسها جعلته مكروها من ساسة حزب اليمين وحزب اليسار .

ولما لم يجد « ترجنيف » صدى لمذكرته فى وزارة الداخلية قدم استقالته ، وانتوى ان يفرغ للأدب ، وساء ذلك والدته فأمسكت عن تقديم المساعدات المالية له ، واضطر « ترجنيف » فى هذه الأزمة الى الاستدانة من أصدقائه مع الادعاء فى الوقت نفسه بأنه من الأثرياء .

وقويت الصداقة بينه وبين الناقد « **بلنسكى** » فى تلك الفترة ، وقد اعجب « **بلنسكى** » بشخصية « ترجنيف » وعبر عن سروره بمعرفته وارتياحه الى احاديثه وآرائه ، وبادله « ترجنيف » الاعجاب والتقدير ، وبعد موت « بلنسكى » ظل ترجنيف يحمل له فى نفسه أجمل الذكرى ويفتنم كل فرصة للتنويه بفضله والاشادة بمواهبه .

وفى موسم الأوبرا الايطالية فى « **بطرسبرج** » سنة ١٨٤٣ ــ ١٨٤٤ جاءت المغنية التى طارت شهرتها فى مختلف أنحاء أوربا فى ذلك الوقت وهى « **بولين فياردو** » ووقع « ترجنيف » فى غرامها ،

وظل طوال حياته مفتونا بها غير قادر على الخلاص من فتنتها .

وقد وصف لنا كيف تملكه هذا الحب الشديد فى روايته « **مكاتبة** » ، وقد فتنت « بولين » ألباب الكثيرين مثل « **الفريد دى ميسيه** » والمؤرخ « **ميشليه** » وغيرهما .

ويقول ((**ترجنيف**)) متحدثا عن نفسه فى روايته انه منذ اللحظة التى رأى فيها المغنية المذكورة أصبح ملكا لها ، ويقول ان ذلك كان من الأمور العجيبة اذ لم يكن من المستطاع وصفها بالجمال،ولم تعبأ هى به فتيلا ، ولكنه ، وقد ذهب الى الأوبرا فى « بطرسبرج » ليسمع غناءها ، لم يستطع ان يحول عينيه عنها ، وقد عد غرامه الشديد بها نوعا من المرض اصابه دفعة واحدة كالحمى أو الوباء ، وهو يقول عن هذا الحب الذى عانى منه الشدائد :

« **ليس فى الحب مساواة ، فأحد الشريكين عبد والآخر سيد مطلق ، والشعراء لا يتحدثون عبثا عن القيود التى يفرضها الحب ، نعم ان الحب قيد بل هو أثقل القيود ، وأنا على الأقل انتهيت الى هذه النتيجة ، وقد وصلت اليها عن طريق التجربة، وقدمت حياتى ثمنا لها لأننى سأموت عبدا** » .

وصدق «ترجنيف» فى هذا الحديث فقد ظل مستعبدا لهذه المرأة اسير حبها حتى توفاه الله ، وقد رأى الشاعر ((**هينى**)) بولين فياردو ، ولم ير فيها جمالا مثل « ترجنيف » ولكنه مع ذلك وصفها قائلا : ((**ان قبحها من نوع نبيل ، بل أستطيع أن أقول انه من نوع جميل**)) .

ويشير « **ماجرشاك** » الى علاقة « ترجنيف » ((**بدستويفسكى**)) فيقول ان «ترجنيف» فىالسنتين اللتين قضاهما فى روسيا بعد عودته من فرنسا نشأت صداقة أدبية بينه وبين طائفة من الكتاب الروسيين منهم ((**دستويفسكى**)) و ((**جونشاروف**)) و ((**نكراسوف**)) و ((**هيرزن**)) و ((**جريجورفتش**)) و ((**بلنسكى**)) .

وكان يجتمع بهم كثيرا ، ولكن صداقته مع الثلاثة الاوائل انتهت بخلافات شديدة بينه وبينهم كدرت عليه صفو حياته ، وكان ((**لهرزن**)) تأثير كبير على أفكار « ترجنيف » السياسية ولكن صداقتهما انتهت كذلك بمعركة حامية وعداء دائم،

وأعظم هؤلاء الكتاب ، وربما كان أسخفهم كذلك هو « دستويفسكى » ، وكان أصغر من « ترجنيف » بثلاث سنوات ، وكانت علاقته « بترجنيف » فى بادىء الأمر على ما يرام ، وكتب « دستويفسكى » الى أخيه كتابا أثنى فيه على ترجنيف وأكبر ادبه ومواهبه ، وكانت شهرة دستويفسكى قد بدات فى الصعود وأكثر النقاد من الثناء عليه حتى ازدهاه الفرور وعرضه ذلك لسخرية « ترجنيف » ، وقد التقيا مرة فى صالون مسز ((**بانايف**)) وفى هذا اللقاء اخذ « ترجنيف » يصف مقابلته لرجل توهم نفسه عبقريا وسخر من « دستويفسكى » بهذه الطريقة ، فتغير وجهه وخرج غاضبا دون أن ينتظر نهاية القصة ، وكبر على « دستويفسكى » انيسخر منه « ترجنيف » ويستهزىء به فى حضرة سيدة يعجب بها ، ولم يغتفر بعد ذلك لترجنيف تسلية نفسه على حسابه وقد رد « لترجنيف » هذا الجميل ، فتناوله بالسخرية اللاذعة فى روايته ((**الشياطين**)) باسم ((**كرامازينوف**)) .

وفى سنة ١٨٥٢ ظهر كتاب ترجنيف ((**صور صياد**)) ، ونجح الكتاب نجاحا باهرا ، وقال عنه وزير التربية للقيصر ((**نيقولا الأول**)) :

« **ان معظم قصص هذا الكتاب تحريض مباشر على تدمير الملاك الروسيين** »

فأمر القيصر بعزل الرقيب فى « **موسكو** » الذى اجاز طبع الكتاب ، وبرغم نجاح هذا الكتاب ادرك « ترجنيف » أنه لا يستطيع ان يتابع كتابة قصص من هذا الطراز الذى قدمه فى « **صور صياد** » .

وفى سنة ١٨٥٥ بدات العلاقة بينه وبين ((**تولستوى**)) وكان « ترجنيف » يكبره بعشر سنوات،وقد أعجب «ترجنيف» بوصف «تولستوى» لحرب القرم فى « **سيستبول** » ولما أهدى اليه « تولستوى » قصته ((**قطع الأشجار**)) كتب اليه يشكر ، وينصحه بمغادرة القرم فى أسرع وقت ممكن لأنه أمضى هناك من الزمن ما يكفى لاثبات شجاعته، وان الجندية ليست له ، وقال له :

((**ان وظيفتك هى أن تكون كاتبا وفنانا فى الكلمات والأفكار ، وسلاحك هو القلم لا السيف ، وآلهة الشعر شديدو الغيرة ولا يحتملون الفرور**))

ولكن « تولستوى » ، الذى كان حينذاك فى السادسة والعشرين من عمره قابل باحتقار آراء

ترجنيف الديمقراطية ، ووقع الخلاف بين الرجلين فى أول لقاء بينهما ، حتى أصبح الصراع بينهما أمرا محتوما .

ويقول « **فت** » صديق « تولستوى » ان « تولستوى » ضاق بطلب « ترجنيف » للاصلاحات الحرة التى بدأ يرددها بعض طلاب الاصلاح حينما ارتقى القيصر « **الاسكندر الثانى** » عرش القياصرة، وكان « تولستوى » فى تلك الفترة محافظا فى آرائه ، ولذلك اعتقد أن آراء « ترجنيف » ليست سوى ألفاظ يرددها ويلوكها ، وكثرت المناقشات الحادة بينهما وكان « تولستوى » حينذاك يرى أن تسوية الخلاف بين مصلحته الشخصية وضميره لا تتم الا بتركيز جهده فى خلاصه الشخصى ، ومن ثم عدم اكتراثه بمذاهب الاقتصاد والفلسفة واعتبارها من مبتكرات هؤلاء الذين يريدون أن يخدعوا أنفسهم أو يخدعوا الآخرين ، ولذلك انتهى الى نتيجة أن ترجنيف من المنافقين الأدعياء ، ورأى فى عطف « ترجنيف » عليه وتشجيعه له نوعا من التعالى الذى يثير الغضب ، وكان الذى أشعل غضب « ترجنيف » حتى أخرجه عن طوره خشونة « تولستوى » وغلظته فى انتقاص المثل العليا التى تعلق بها « ترجنيف » منذ طفولته ، وتوتر الموقف بينهما بعد ذلك حتى انتهى بخصومة استمرت طوال حياة « ترجنيف » ، ولم تخف بواعثها الا قبيل موته .

ويذكر لنا « ماجرشاك » الظروف المختلفة التى كتب فيها « ترجنيف » أشهر طرائفه الفنية مثل « **عش الظرفاء** » و « **آباء وأبناء** » و « **قبيل المعركة** » و « **دخان** » وسائر قصصه وأقصوصاته والبواعث التى جعلته يكتبها ، وفصل تفصيلا علاقته بالكتاب الروسيين المعاصرين والنقاد وسائر الأدباء والمفكرين المشهورين البارزين منهم والمغمورين المتخلفين ، ولم يفته كذلك ذكر علاقة « ترجنيف » الأكيدة بأصدقائه والمعجبين به من الأدباء والنقاد والكتاب والشعراء والمؤرخين الفرنسيين والانجليز، والكتاب بوجه عام مرجع لا يمكن أن يهمله أو يستغنى عنه دارسو أدب « ترجنيف » ، وهو فى تقديرى من أوفى المراجع فى جمع المعلومات واستقصاء الأخبار ، ولا يدانيه فى هذه المزية سوى الترجمة المطولة القيمة التى كتبها الكاتب البحاثة الروسى « **يارمولنسكى** » ، وربما امتاز كتاب « **موروا** » بالتركيز الشديد وجلاء بعض الجوانب الهامة فى فن « ترجنيف » وفلسفته، ولكن كتاب «**ماجرشاك**» أكثر دسامة واحفل بالمعلومات ، وأدل على عمق الدراسة واستقصاء البحث .

وقد اظهر لنا « ماجرشاك » فى صفحات كتابه أن الخلافات والمعارك بين كبار الكتاب الروسيين فى القرن التاسع عشر لم تقف عند حد ، وتفاهة الأسباب التى كانت تدعو الى نشوب هذه المعارك واحتدام هذه الخلافات مما يدعونا الى تلقى أحكام الكتاب المعاصرين بعضهم على بعض بشيء من الحذر والاحتياط ، والكاتب العظيم « تولستوى » نفسه كان لا يتبين الصفات الممتازة فى اضرابه ونظرائه ويعرف قيمتهم ويطريهم الا بعد أن يطويهم الموت ، والذين يترحمون لحياة « ترجنيف » يظهرونه على الدوام فى مظهر المعتدى عليه فى أغلب الخصومات التى قامت بينه وبين معاصريه .

وكتاب المستر « ماجرشاك » من الدراسات التى تساعد على اعادة « ترجنيف » الى المكانة اللائقة به فى الأدب العالمى ، فقد تقلبت الأيام بشهرة « ترجنيف » ومكانته ، وكان الغربيون أسبق الى تقديره من دون صاحبيه « دستويفسكى » و « تولستوى » ثم جاء حين من الزمن طغت فيه شهرة « دستويفسكى » و « تولستوى » على مكانة « ترجنيف » حتى اختفت صورته فى ظلال هذين العملاقين، ولكن فى السنوات الأخيرة بدأ « ترجنيف » يشغل بال النقاد ويستعيد الاهتمام بآثاره والعودة الى قراءة كتبه ورده الى مكانته العالية ، ومن علامات هذا الاهتمام الدراسة التى خصه بها المستر « ريشارد فريبورن » .

والفصل المطول الذى كتبه الناقد المعروف « ادمند ولسون » **ورأى** « **ماجرشاك** » **أن يصدر بها ذكريات « ترجنيف » التى قام بنقلها الى اللغة الانجليزية .**

والصورة التى يقدمها « ماجرشاك » لترجنيف على ما يبدو لى صورة دقيقة واضحة تدعمها معلومات وثيقة وبحث مستوعب ، وتتخللها نظرات ناقدة فى مؤلفات « ترجنيف » ولمحات نافذة فى فنه وفلسفته ، ولكن الكتاب فى مجموعه أقرب الى أن يكون سيرة حياة من أن يكون دراسة ناقدة لأدب « ترجنيف » وفنه .



- يحيى حقى
- الدكتور محمد غنيمى هلال
- الدكتور جمال مرسى بدر
- هدى حبيشة
- عباس خضر
- ملك عبد العزيز
- فؤاد دوارة



حين فرغت من قراءة مجموعة القصص القصيرة السودانية الاثنتى عشرة التى أصدرها اخيرا الاستاذ الطيب زروق بعنوان «الارض الصفراء» (وهى احدى قصص المجموعة) وجدتنى منساقا الى عقد مقارنة بينها وبين القصة القصيرة المصرية فى عهد طفولتها ، فالدراسة السريعة الذكية التى قدمها لنا فى نهاية المجموعة الاستاذ جيلى عبد الرحمن عن القصة السودانية عامة والكتاب الذى بين أيدينا خاصة تدلنا على أن هذه القصة وان ثبت نبتها وتبينت ملامحها لا يزال لا يعد من الغلو وصفها دون تجن عليها بأنها تمر الآن بمرحلة الطفولة .

هناك أوجه شبه غير قليلة ، أهمها أن القصة القصيرة فى البلدين صاحبت أو نشأت فى أعقاب انتفاضة قومية ، كان من نتيجتها أن الشعب بدأ يتطلب البحث عن نفسه ، وقد تولت القصة القصيرة فى البلدين ـ ولها الفخر ـ هذه المهمة ، (وقد شهدت مصر من الموسيقى أيضا محاولة للاشتراك فى هذا البحث ، تمثلت فى ألحان سيد درويش ، ثم جاء بعدها النحت ، كما تمثل فى أعمال مختار) والبحث عن النفس يستتبع اولا الكشف عن الفضائل الكامنة فى صميم الشعب لا فى سطحه البراق الزائف ـ هذا الشعب الذى ظل الجميع من قبل غافلين عنه ، بل مزودين به ، فكان لا مفر ـ والأرض لا تزال بكرا ـ أن تميل المحاولات الأولى فى مصر ، حين تتحرر من ضغط الأمثلة المستوردة من أوربا ـ الى الاقتصار من قبيل التعبير التلقائى المباشر على تقديم صور وصفية سريعة لأشخاص أو أجواء تعين على النفاذ الى الكنوز المخبوءة ، وكان لمجرد الوصف جدة وطلاوة تسوغان تسمية هذا العمل الفنى الجديد بأنه قصة قصيرة ، وراء كل صورة وصفية مغزى كامن :

« انتبهوا للشعب ولفضائله الاصيلة ، لابد من مشاركة وجدانية تجمعه على وحدة لا يصح الا عليها قيام نهضة حضارية وبناء كل الفنون . »

وكان الكاتب فى مصر يغلو أحيانا فى الافصاح عن هذا المغزى فيميل أسلوبه الى الخطابة والوعظ والارشاد أو يقسم قصصه على العيوب الاجتماعية التى يرجو علاجها ، ثم اذا استغرقه فأرهقه هذا التعبير التلقائى المباشر يثوب الى رشده ويتأمل

الأمثلة المستوردة من أوربا فيكتب على غرارها قصصا تعلو عن مجرد الوصف ، وكان أكثر صراعه يدور حول اختيار الشكل وتطويع اللغة الفصحى لمطالب العصر الحديث فى عالم الماديات والمعنويات .

لذلك لم يتسع الوقت حينئذ لانفراد كل كاتب بلون معين ينم عن مذهبه أو فلسفته .

ومجموعة « الارض الصفراء » تنطق بان المؤلف يتجه أولا الى الشعب ، كل الاشخاص تقريبا هم من الطبقة الدنيا ، فليس فيها ذكر للاغنياء أو الموظفين أو كبار التجار وباقى ارباب المهن الحرة، بل ان شخصية المثقف تكاد تختفى الا قليلا ، فالمجموعة بسبب استغراقها فى تأمل الشعب ووصفه لم تعن كثيرا بالمشاكل الاجتماعية أو الصراع بين الطبقات أو قلقلة الانتقال من عهد الى عهد ، والصدام بين الموروث والمستورد ، بل لم تعن كثيرا بالحب أو بعلاقة الرجل بالمرأة بصفة عامة ، ولعل السبب أيضا هو أن الحجاب لا يزال سائدا ـ فيما يبدو ـ فى السودان ، وكان من المتوقع أن تشيع فيها بسبب اختفاء الحب صرخات عالية تنبىء عن جوع جنسى كما يحدث فى قصص الشبان عندنا (وان أخبرنا المؤلف مرارا أن أجمل صفات المرأة عنده هو بياض بشرتها !) ولكننا لم نجد لهذا الجوع الا آثارا ضئيلة ، يتركها المؤلف بغير الحاح عليها ، ونجد أيضا آثارا ضئيلة للشكوى من الوحدة على خلاف قصص الشبان عندنا أيضا .

وتدل المجموعة كذلك على أن المؤلف قد اجتاز مرحلة اللهجة الخطابية والوعظ والارشاد ، واذا كان قد اقتصر فى أغلب قصصه على تقديم صورة وصفية لأشخاص أو اجواء ، فانك لا تلبث أن تجد وراء الصورة مغزى كامنا لا تمنعه ضآلته وخفاؤه من أن يصلح لأن يكون عمودا تقوم عليه القصة .

فقصة «الناس» مثلا ، لا تزيد عن صورة وصفية لركاب اوتوبيس فى السودان حين تحاول امرأة عجوز أن تدخله ، وان تدخله قبلها قفتها الكبيرة . سنحس بما يشكو منه المؤلف من شيوع الكسل والتواكل والاستهانة بالزمن ، وبما يحمده لهذا الشعب من مسارعة لمساعدة المحتاج وان بدا للنظرة الأولى انه متشاغل بنفسه وهمومه عن غيره . فللمؤلف قدرة غير منكورة على وصف الأجواء ، فى قصة «عندما ضحك عبد الواحد» استطاع أن ينقلنى وصفه الى عالم أطفال المجزر فى الخرطوم ، وشممت رائحة سوق الزنك ...

ولكنك لا تحس من المجموعة أن المؤلف يعانى أقل صراع فى محاولة البحث عن الشكل أو تطويع اللغة ، بل ترك قلمه يجرى بما يجول فى خاطره جريانا سهلا متدفقا ، يكفى عنده أن الذى يملى عليه هو عاطفة صادقة فى حبها للشعب . ولكن لابد للمؤلف بعد ذلك أن يجمع الى الحب وحده نظرة أعمق الى دخائل النفوس وتفهم دلالاتها .

ولكن القيمة الحقيقية لهذه المجموعة فى نظرى هى وصول المؤلف رغم سنه المبكرة الى الانفراد بلون واضح لا تخطئه العين ، يلتزمه ويلح فى التعبير عنه ، يكاد يرقى عنده الى مقام المذهب أو الفلسفة . هذا اللون هو هيامه بعالم الطفولة ، فابطال قصص («الرعب» ، «النملة» ، «ولد من عجين» ، «بشارة» ، «المطر») هم من الأطفال ، بل ان أبطال قصص («الصورة» ، «عندما ضحك عبد الواحد» ، «عقرب» ، «الضيف») هم اطفال فى سن الرجولة ، وتكاد تحس أنه لا يجد الشعب السودانى كله الا طفلا لم تفسده المدنية بعد ، ويخيل الى أن المؤلف يبحث فى الطفولة عن الجمال الكامن فى خلقة البشر ، فالطفل فى «النحلة» يعذب هذه الحشرة ثم يعدل فيرأف بها ، والطفل فى «ولد من عجين» يكاد يغلبه اليأس من أن تفهم أمه مراده فاذا بها غير غافلة عنه وان لم تفتح فمها بكلمة ، والطفل فى «المطر» لا يصده المرض أو خوف الأم من ان يخرج للطريق ليلقى بنفسه بين أحضان الطبيعة ويلعب مع زملائه ، والطفل فى «الرعب» يجد بعد العذاب أمنه بين أحضان أمه ، وتكاد ترى رأى العين أن المؤلف يحس بجذل فطرى وهو يطل على هذا الجمال فى عالم الأطفال ، ونحس بهذا الجذل أيضا فى حديثه عن الناس ، فهم عنده أطفال ، وعن الطبيعة ، فهى عنده بكر .

وحتى حين يخرج المؤلف مرة عن عالم الطفولة نراه لا يزال يؤمن بهذا الجمال فى حياة البشر ، لا يحجبه تفوق الأجناس والالوان والأوطان ، ففى قصة «المحطة» لقاء عابر فى موسكو بين فتاة من أهلها وفتى قادم من السودان ليحضر مهرجان الشباب ، لا يتخاطبان الا بصعوبة بلغة ليست لغته ولا لغتها ، يعلم كل منهما أنه لابد مفارق صاحبه ومع ذلك يفترقان وكل منهما عفيف وسعيد لأنه فاز بمثال صادق يؤكد الاخوة بين البشر .

ويرتفع المؤلف لحسن الحظ فى قصة «الارض الصفراء» ـ وهى أجمل قصص المجموعة ـ عن الصورة الوصفية البسيطة الى مقام الرمز الذى يعلو على الزمان والمكان وان جرى الحدث فى زمان ومكان . ان بها اصداء على قد حالها لسيمفونية لبيتهوفن أو لأثر بالأزميل او الفرشة لميخائيل انجيلو ، حيث نرى تعبيرا عميقا عن جهاد الانسان للتغلب على القدر ، بفضل كبريائه ووثوقه بقدرته وايمانه بأن عامل الخير لا يزال قائما فى الحياة وأنه لابد أن ينتصر فى النهاية . هذا الجذل الفطرى بالطفولة ومجال الخير أشياء افتقدها مع الأسف فى أغلب انتاجنا. فى مصر .

وانى أشكر للاستاذ **الطيب زروق** هذه الصحبة القصيرة الجميلة التى استمعت فيها الى حديث دافىء ينبعث من القلب لا يشوبه تعقيد أو التواء أو محاولة الغوص لغياهب الأعماق ولا يلاحقه الذهن بضوابطه الباردة الثقيلة ـ حديث جعلنى أشاركه جذله الفطرى .

فى الكتاب الفاظ غير قليلة من لغة العامة فى السودان ، لم أفهم بعضها ، فهل لأنصار العامية أن يتدبروا جريرة ما يفعلون ؟

يحيى حقى



شخصية الجاحظ من أغنى الشخصيات العربية القديمة ، وأكثرها تنوعا ، وأرحبها أفقا ، وأصعبها فهما • يخيل لمن يقرؤه لأول وهلة أن فهمه يسير ، ولكن الذى يدقق النظر فى فنه ومنهجه ، واشاراته الفكرية والتاريخية ، والثقافية ، يوقن أنه فى شبه متاهات تستعصى على من يقف عند ظواهر التعبير ، ومما يزيد المسألة تعقيدا أن الجاحظ ليس له منهج فى عرض أفكاره ، وآرائه الفلسفية ، بل يستطرد أنواعا من الاستطراد ، وكان معاصروه يتذوقون مثل هذا الاستطراد • ولعل هذا المفكر الكبير كان يقصد من ورائه أحيانا الى غايات اجتماعية لا نريد الآن أن نتجاوز بها مجال الحدس ، غير أن من المقطوع به أن هذا الرجل الساخر العميق فى سخريته ، جمع الى قوة التصوير عمق الفكرة ، وكان فكره نسيجا دقيقا متداخل الخيوط ، قد يعز على الدارس تمييزها •

وذلك ما دفعنى الى قراءة الكتاب موضوع الحديث • وليست هذه اول مرة اعلق فيها على كتاب صغير فى موضوع كبير • فلا يعد الكتاب صغيرا بحجمه ، بل بضآلة ما يسهم به فى تكوين العقلية العربية التى يتصدى الكتاب لتنويرها فى موضوعه • وقد حملنى عنوان الكتاب على أن اعتقد ان المؤلف قصر بحثه على جانب من جوانب دراسة الجاحظ ، هو اصالته فى تصوير النفس الانسانية ، وطرقه الفنية فى ذلك التصوير ، ثم توضيح ما اغنى به الجاحظ الادب العربى فى هذا المجال • وسرعان ما خاب ظنى بعد قراءتى للكتاب ، فهانذا اتحدث عنه ، واثير بمناسبته مسائل تتصل بازمة الدراسات الادبية ، وتبسيط الموضوعات الكبيرة التى تهدف الى نشر وعى ثقافى فى الجمهور •

والكتاب عرض موجز لحياة الجاحظ ، فى خلاله يورد المؤلف احكاما عامة على ادب الجاحظ ، ويسرد مؤلفاته ، معلقا عليها تعليقات مقتضبة ، ويورد بعض نصوص لمؤلفها ، لم يحدد مكانها من كتب الجاحظ الا فى ثلاثة مواضع لا ندرى لماذا خصها بالذكر ، ولا يشرح القرائن التى وردت فيها النصوص • وبعد ذلك يتم المؤلف الكتاب بقطع مختارة من الجاحظ لم يشر الى مصادرها كذلك ، ولم يذكر منهجه فى اختيارها ، واكتفى بذكر عنوانات لها، لم يراع فيها الدقة فى أكثر الاحيان •

وبهذه المناسبة نذكر ان تبسيط الموضوعات ، والايجاز فيها ، بمعالجتها فى حيز صغير ، ليست من الامور السهلة ، بل هى تتطلب اولا من المؤلف ان يكون على علم بدقائق موضوعه قبل ان يبدأ فى الكتابة ، حتى يتاح له ان يرد دقائق التفصيلات الى اصول عامة ، وان يرجع الاجزاء الى الكل ، وان يحلق فوق موضوعه تحليق النافذ البصيرة ، حتى لا تغيب عنه اهم قضايا الموضوع التجميعية التى لاسبيل لها الا بالتحليل • واذا فقد التبسيط هذه المقومات صار اقتضابا ، وصار الى الخواطر المتناثرة اقرب منه الى البحث المنهجى ، ولا يتيسر ذلك الا للمتخصصين ـ اقصد المحيطين علما بموضوعهم لا الحاصلين على درجات تقليدية ـ فهم وحدهم الذين يعرفون كيف يلقون اضواء على امهات المسائل التى هى مفاتيح ، وكيف يفيدون من تحليل النصوص فى الوصول الى الاسس الجوهرية ، فلا يلهيهم العرض عن الجوهر • ولهذا يعهد بمهمة التبسيط فى الحركات الثقافية العالمية الى المتخصصين ، اى الذين يوثق بتمكنهم من موضوع الدراسة •

وفى راينا ان مفتاح شخصية الجاحظ هو نزعته الانسانية ، وهى اهم ما يتميز به الجاحظ ، كما تكشف عن ذلك ثقافته وآراؤه التى لا تتاح الا لمن احاط بثقافة عصره ، سواءمنها العربى وغير العربى • وكان يستطيع الاستاذ المؤلف ان يهتدى الى ذلك من خلال النصوص التى اوردها فى آخر كتابه ، واكتفى بذكرها ، دون افادة منها فى توجيهنا لدراسة الجاحظ توجيها مثمرا ، بل ان الجانب الدراسى فى الكتاب قد يضللنا فى فهم اخص خصائص الجاحظ ونورد من النصوص التى كان على المؤلف ان يهتدى بهافيما قلنا مثلا قول الجاحظ : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونان ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسنا ، وبعضها ما انتقص شيئا • ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذى هو الوزن ، مع انهم لو حولوها لم يجدوا فى معانيها شيئا لم تذكره العجم فى كتبهم التى وضعت لمعاشهم ونظمهم وحكمهم وقد نقلت هذه الكتب من أمة الى أمة ، ومن قرن الى قرن ، ومن لسان الى لسان ، حتى انتهت الينا ، وكنا آخر من ورثها •• »

وكذلك قول الجاحظ : « والانسان فصيح ، وان عبر عن نفسه بالفارسية ، أو بالهندية أو بالرومية •• وليس العربى أسوأ فهما لطمطمة الرومى ، من الرومى لبيان لسان العربى ، فكل انسان من هذا الوجه يقال له فصيح » •

فاذا اضفنا الى النصين السابقين هذا النص : « اذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الاول للآخر شيئا ، فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » ، أفدنا أن الجاحظ يسير فى ثقافته على مبدأين عامين ، اولهما الافادة من جميع مظان الافادة ، فى التراث القومى وغيره ، نشدانا للكمال الفكرى والانسانى ، ثانيهما أنه يتخذ من هذه الموارد الثقافية الكبيرة سبيلا لاظهار اصالته ، واضافة جديد الى ثقافة قومه والى الثقافة الانسانية ، فمع حرصه الرشيد على تغذية نهمه الفكرى من آراء الآخرين ، لا يتخذ ذلك الحرص سوى وسائل تنمية لامكانياته ، فهو لا يقول مع الآخرين : كل شىء قد قيل ، وقد اتينا بعد فوات الاوان ، ولكنه يرى المثل الاعلى فى المستقبل المنشود بالجهد والصبر وصدق النية والعزيمة . وقد كانت هاتان الناحيتان هما دعامتى التجديد والأصالة المثمرين فى عصور النهضات • ثم انهما آتيان على النهم الفكرى وسعة الافق ، مما اتسم به اسلافنا الراشدون الذين حرصوا على الافادة من الحضارات قبلهم ، وأضافوا اليها كثيرا ، سيرا على سنة الامم الناهضة •

والتوجيه العام لدراسة الجاحظ على هذا النحو ، مع بيان نواحى أصالته ، هو ما يفيدنا فى عقليتنا وتفكيرنا ، بدلا من الاعتماد – كما فعل المؤلف – على الآراء المزعمية للجاحظ ، مما صدر به كتابه •

ومما توجبه الدقة فى دراسة الجاحظ التفريق بين ما يقوله ارضاء ، ومسايرة لما هو سائد ، نزولا منه عند المواضعات ، وما يقوله دعابة وفكاهة ، أو استهتارا وسخرية ، أو تقية ، ثم مايقوله فى مجال البحث والدرس والتمحيص • ولا يتطلب ذلك مجالا فى عدد الصفحات ، بقدر ما يتطلب من تعمـــق ، ودقة نظر ، ووقوف على قرائن النصوص التى قيلت فيها • ومن التسرع الذى يفضى الى الزلل استخلاص نتائج من نصوص الجاحظ كلها عـــلى سواء ، والاعتماد عليها بدون تفريق •

وليس ما نقوله فى اتخاذ الحيطة أمام نصوص الجاحـــظ لفهمها حق الفهم بدعا من القول ، فهو المنهج المقرر بخاصة فى دراسة كبار الكتاب ، وهو أوجب ما يكون فى دراسة الجاحظ لما له من منهج وطريقة فريدين ، ثم لاحوال عصره الفكرية المعقـــدة كل التعقيد •

وقد تحدث المؤلف عن النماذج البشرية عند الجاحظ ، ولكنه وصفها بانها اكثر من أن تحصى ، ونقول له : انه ليس هم الدارس احصاؤها ، بقدر ما يهمه شرح خصائصها الفنية ، ومغزاهـــا الاجتماعى ، واصالة المؤلف فيهاجملة ، وهذا مالم يفعله المؤلف وهو مجال خصب لو أن المؤلف درسها عن قرب ، واســـتقصى خصائصها الجزئية ، ليرجعها فى كتابه الصغير الى أسس عامة فنية وفكرية ، بدلا مما فعله من ايراد شواهد من النصوص مع تعليق هو احكام مطلقة بدون شرح وتعليل ، والاحكام فى النقد لا وزن لها • وانما القيمة كل القيمة فى تعليل هـــذه الاحكام بمعايير فنية موضوعية • ومن باب الفروض الاستطرادية غيـــر المجدية فى شىء ، أن يعقب الكاتب على ذكر شواهده فى وصف الجاحظ للنموذج البشرى لكاتب من كتاب الديوان بقـــوله (ص ٣٦) : « هذه النماذج البشرية كثيرة عند الجاحظ ، ولو صبها فى تمثيليات لكان لنا منها ، كما قلت ، ثروة فى الادب المسرحى لا تقل عما تركه الاغـــارقة » • وقوله كذلك فى نفس المعنى (ص ٣٢) : « ولو حاول الجاحظ هذا الفن لما قل عن سوفوكليس وأرسطو فان غيرهما من أبطال التمثيليات عنـــد الاغارقة » •

وهذا خلط – فى نظرنا – بين الاجناس الادبية ، لا يغنى ، ولو كان المؤلف أوجز فى بضعة أسطر الخصائص الموضوعيـــة لفن الصورة عند الجاحظ ، لافاد قارئه ، بدلا من هذه الفروض المحالة ، وكان عليه أن يجمل القول فى أسس فن الصورة بعامة وله بعد ذلك أن يقرن أصالة الجاحظ فيها باصالة امثـــال « تيوفراست » عند اليونان ، أو « لابروبير » عند الفرنسيين لان جنس فن الصورة واحد فى هذه الحالات ، فيكون ذكرهـــا مجديا للتوجيه العام •

ومما ننبه اليه كذلك من اخطاء عامة ، تقريب المؤلف لنظرية التطور عند « داروين » بما يورده الجاحظ من تقارب الاجناس الحيوانية فى صفاتها العامة ، فهذه نظرية خاصة ، لا تتصـــل بالتطور فى شىء ، وكانت شائعة فى المجتمعات الاسلامية ، ومن خير من شرحها اخوان الصفاء فى رسائلهم ، وقد لقيت رواجا فى الادب العربى والآداب الاسلامية معا • على أن استشهاد المؤلفلذلك بالنص الذى أورده ص ٤٢ – ٤٣ معكوس القصد ، وبدلا من أن يشير المؤلف الى حاسة الجاحظ المدنية والاجتماعية ، وأصالتـه الفكرية ، كما يمكن أن تستنتج حتى من النصوص التى أوردها وحدها ، يعقب بهذا التعقيب على النماذج البشرية عند الجاحظ (ص ٤٠) « وفى جميع صور الجاحظ ونماذجه البشرية ، نـرى الانسان على حقيقته ، فهو الى هزله وسخريته ، يرسم فضـــائل من يعرض لهم ، فتجىء الصورة متناســـقة الالوان على أروع ما تكون صور الكثير من الأدميين » ، وليس ذكر الجاحـــظ للفضائل بمناسبة هجائه فى « رسالة التربيع والتدوير » الاصورة أخرى من السخرية فى ناحيتها الاجتماعية ، لم يقصد فيـــه الجاحظ الى رسم فضائل حقيقية ، تصير بها الصورة متناسقة ، كما يزعم المؤلف •

وبعد ، فهذا الكتاب مثال التبسيط الذى ضـــل هدفه ، وانما تحدثنا عنه لننبه الى خطورة الدراسة التجميعية ، وصعوبتها ، وواجبنا حيالها • وهذا أمر الزم ما يكون لنا ونحن بسبيل نشر الوعى الثقافى تدعيما لنهضتنا الفكرية المعاصرة •

الدكتور محمد غنيمى هلال

* * *

مؤلف هذا الكتاب من شباب أساتذة الفلسفـــة فى جامعاتناالعربية الذين يرجى منهـــم خير كثير لمستقبل الدراسات الفلسفية فى هذه البلاد وليس الكتاب الذى بين أيدينا باكورة انتـــاج الدكتـــور أبو ريان فقد شهدت له المكتبة العربية تحقيق نص ((**هياكل النور**)) للسهروردى ثم كتاب ((**أصـــول الفلسفة الاشراقية**)) واخيرا هذا الكتـــاب الذى هو جزء أول من تاريخ شامل للفلسفة وعد المؤلف باصداره بادئا بالفكر الفلسفى اليونانى ومنتهيـــا الى الفكر الفلسفى المعاصر •



وبدأ هذا الكتاب بمقدمة فى المنهج فى تاريخ الفلسفة طابعها الاصالة فى التفكير والتركيز فى العرض ويليها تحليل لمصـــادر وتاريخ الفلسفة اليونانية يقرب الى الباحث بعيد تلك المصـــادر

وييسر عسيرها ، ثم يستعرض المؤلف الفكر السابق على ظهور الفلسفة اليونانية بمعناها الصحيح . فيتناول أشعار «هوميروس و «هزيود» وأفكار اللاهوتيين والاورفيين ثم يتناول الفلسفة السابقة على «سقراط» والتى كان العالم الخارجى فيها هو محور الفكر الفلسفى ، واذ يصل المؤلف الى « سقراط » والسفسطائيين يبرز الخلاف الجوهرى بين منهجهم والمنهج السقراطى الذى كان بمثابة رد فعل للسفسطة .

ومع ان الغلبة فى ذلك الجدل الفلسفى كانت لمدرسة سقراط الا ان المؤلف يوضح لنا كيف ان آراء السفسطائيين أثرت فى كثير من المؤرخين « ومنهم هيرودوت ابو التاريخ فان ما ذكره عن سوء النظم والتقاليد المرعية عند الشعوب التى زارها يتفق تماما مع ما كان يعتنقه من آراء حول نسبية القيم الاجتماعية وغيرها على ما يقول به السفسطائيون وقد أثر هؤلاء ايضا فى آراء المؤرخ تيوسيدس الذى كان يذكر ان القوة وحدها هى الدافع الاصلى للاحداث التاريخية وقد استمرت هذه الفكرة عند جمهرة المؤرخين وتفرعت منها فكرة تأثير الشخصيات القوية والابطال فى دفع عجلة الاحداث التاريخية (ص ٩٢)

ولئن كان عرض المؤلف لاراء « سقراط » والمدارس السقراطية الصغرى ممتازا فى وضوحه واحاطته فان أهم دراسات هذا الكتاب هى فى الواقع الفصول الخاصة «بافلاطون» الذى عرض المؤلف منهجه واسلوبه عرضا يمهد لتفهم الاراء الافلاطونية فى مختلف مسائل الفكر الفلسفى وقد استمد المؤلف تلك الاراء من مصادرها الاصلية فى محاورات «افلاطون» فجاء عرضه لها متسما بالدقة والاصالة معا وربط المؤلف بين المذهب المدون والمذهب الشفوى لافلاطون على وجه يلقى ضوءا جديدا على بعض نواحى الفلسفة الافلاطونية ، خصوصا وأن أفلاطون « كان يفضل الحوار الشفوى على الكلمة المكتوبة والعبارة المركزة على البحث المرسل المستفيض » (ص ١٣٢) وبعد ان يعرض المؤلف لنظرية المعرفة ولتكوين العالم الطبيعى عند « افلاطون » ولارائه فى النفس يتتبع تطور نظرية المثل التدريجى خلال محاورات « أفلاطون » على وجه جديد فى المكتبة الفلسفية العربية (ص ١٧٦ ــ ١٩٩) منتهيا الى ان « المواقف الفلسفية لافلاطون فى (محاورات) اقراطيلوس ومينون وفيدون والجمهورية قد عملت على اثارة أزمة شك عنيفة تحددت معالمها فى محاورة بارمنيدس مما دفع بافلاطون ــ وهو يتلمس الحلول ــ الى تعديل موقفه كما يتبين ذلك فى محاورة فيليبوس حيث يتجه أفلاطون الى الرياضة للتعبير عن مشاركة المحسوس فى المعقول ، وقد تم هذا التطور بطريقة تدريجية وقد انتهى الى نتائجه المنطقية فيما صاغه من آراء شفوية حيث ينقل عنه أرسطو قوله بأن المثل اعداد » . والواقع ان التعبير الرياضى عن المثل الافلاطونية يظهر فيه احتكاك الفيثاغورسية بالافلاطونية وتأثر هذه الثانية بالاولى وقد أوضح المؤلف أن كثيرا من مؤرخى الفلسفة قد غفلوا عن أن نظرية المثل الرياضية لافلاطون هى الحلقة الوسطى التى تفرعت عنها نظرية الصدور عند الافلاطونية المحدثة وهى التى تأثرت بها الفلسفة الاسلامية عند الفارابى وابن سينا وتلاميذه .

ويختص الفصلان الاخيران من الكتاب بالاخلاق والسياسة عند افلاطون .

فيستعرض المؤلف تطور المذهب الاخلاقى الافلاطونى من القول بقيام السلوك الاخلاقى على المعرفة ــ فالفضيلة علم والرذيلة جهل ــ الى نظرية ثلاثية النفس والفضائل الابع التى تتوسط كل منها طرفين كلاهما رذيلة وتجدها لاول مرة فى « الجمهورية » ــ ويشرح لنا المؤلف كيف جعل « افلاطون » الحكمة المطلب الاعلى للنفس وسبيلها المجاهدة وممارسة الفضائل حتى تصعد النفس من الجمال المحسوس الى الجمال المثالى الدائم وهكذا فان « الاخلاق عند افلاطون تنتهى الى نوع من الزهد والنسك ... وتتجه الى ممارسة حياة الحكمة وهى أسمى الفضائل وتؤكد استقلال النفس وسموها بمعزل عن الاديان المتعارفة فى عصر « أفلاطون » بل تصحح أفكار المشبهة الذين أضافوا للالهة صفات البشر بل وترى فى الالوهية وحدة حقيقية وتطابق بين الله والخير بالذات . ويرى « افلاطون » ان هذا العالم الحسى هو من عمل العقل فهو نسخة من عالم المثل وان العبادة الحقة لله تتمثل فى المعرفة وممارسة الفضيلة، والخير المطابق للالوهية له وجود مطلق ولهذا يمكن القول بأن الله مقياس الاشياء جميعا وليس كما قال « بروتاغوراس » ان الانسان مقياس الاشياء جميعا وعلى الانسان ان يسعى بكل ما أوتى من قوة الى التشبه بالكمال أى بالله » (ص ٢١٢ ــ ٢١٣) .

ويعرض المؤلف نظرية افلاطون السياسية عرضا جديدا يبرز فيه الروابط القائمة بين مذهبه الميتافيزيقى ومذهبه السياسى واستناده فى شرح نظم الحكم المختلفة الى مختلف حالات النفس السيكولوجية « فالتيمقراطية تمثل الشجاعة وهى فضيلة النفس الغضبية انطلقت من عقالها بدون سيطرة العقل ، واما الاوليجاركية فهى تمثل نزوات النفس الشهوانية وايثارها للمال بدون رادع من ضمير أو عقل أما الطاغية فهو جلاد مارق غليظ القلب سلط على الشعب ينهب امواله وينكس القيم الفاضلة بحيث يمثل شر ما فى النفس الغضبية والشهوانية من رذائل ممقوتة » (ص ٢٢) .

ومما يحمد للمؤلف انه ضمن كتابه فهرسا أبجديا للاعلام وثبتا مفصلا للمراجع مقسما تقسيما موضوعيا ويحتوى على الكثير من المقالات والفصول المنشورة فى الدوريات مما يعتبر ايراده فى هذا الثبت تقريبا له من متناول القارىء الذى يرغب فى الاستزادة من القراءة فى كل موضوعات هذا الكتاب أو فى بعضها وهو منهج حميد حبذا لو اتبعه كل مؤلفينا فى كتب العلوم على اختلافها .

وبعد فان شأن الدكتور « **محمد على أبو ريان** » فى تصديه لكتابة تاريخ جديد للفلسفة شأن الفنان المبدع « **كوريجيو** » الذى قال ــ بعد ان شاهد لوحات عباقرة الفن التى أريد منه أن يضاهيها : **وأنا أيضا رسام Ed io anche ron pittore** وكما جاء « **كريجيو** » بجديد فى الفن بعد تلك الروائع القديمة فان مؤلف هذا الكتاب قد خرج علينا فى جزئه هذا الأول بتاريخ للفلسفة اليونانية حتى « أفلاطون » ليس مجرد صدى للكتب التى سبقته الى الظهور بل هو عمل تتجلى فى كثير من نواحيه اصالة البحث والتحرر فى التفكير مما يجعل هذا الكتاب مساهمة جديدة ذات قيمة فى المكتبة الفلسفية العربية .

الدكتور جمال مرسى بدر



ان أول صعوبة يواجهها قارىء كتاب « لغز الموت » هـو الكيفية التى يقرأ بها الكتاب . ايقرأه بعقله أم بحواسه . أو بتعبير آخر هل هو أدب أم فلسفة ؟ ان الاسلوب الجميل الذى يكتب به « مصطفى محمود » ، وسمعته الادبية قد تدفع القارىء الى أخذ الكتاب على أنه مقالات تقيم من الناحية الادبية ، وعلى هذا الاساس يجب أن يخضع القارىء عقله وينساب مع أسلوب مصطفى محمود المخدر لحاسة النقد عامة ، ولكننا حينما نمضى فى القراءة نرى أن الموضوعات التى يتعرض لها الكاتب موضوعات شغلت أذهان الفلاسفة والعلماء فى العالم منذ أن كان للانسان حضارة وفكر حتى اليوم . ويجد القارىء نفسه مضطرا الى تقييم هذا العمل من الناحية الفلسفية ، أى ان يقرأ بعقله ويحاسب الكاتب على أفكاره .

وأول ما يستلفت نظر القارىء ـ اذا ما اعتبر الكتاب سلسلة من التأملات الفلسفية ـ هو البساطة التى يتعرض بها الكاتب لهذه الموضوعات رغم أنها تتصل بأخطر المشاكل الفلسفية التى تعرض لها العقل البشرى فى كل العصور . ويسأل القارىء نفسه اذا ما كانت هذه البساطة ناتجة عن سذاجة النفس التى تتأمل الموضوعات ام انها بساطة متعمدة تحاول أن تقرب الآراء الفلسفية الكبيرة الى ذهن القارىء العادى .

وقد يدفعنا الى قبول الافتراض الثانى أنه ليس بين هذه التأملات أى فكرة جديدة على الاطلاق ، بل هى خليط من آراء الفلاسفة عامة ابتداء من ارسطو وافلاطون حتى علماء الذرة مارة « بداروين ، ولامارك ، وبرجسون ، وسارتر ، وكيركجارد » . ويزيدنا اعتقادا ان المسألة لا تعدو أن تكون تقريب الاشياء الى الأذهان العامة كما كان يفعل « برنارد شو » .. تلك المقالات التى يلجأ فيها مصطفى محمود الى دراسته كطبيب مثل « كيمياء الحياة » و «اللغز» . فهذه المقالات فى الواقع من اكثر مقالات الكتاب جدية ونفعا للقارىء .. ولكن حين نقرأ التبسيط الفلسفى نجد أن فكرة التدريس بعيدة كل البعد عن ذهن الكاتب ، فهو يتكلم مخلصا عن رحلة الفكرة التى يدخلها المرء امام ظاهرة الموت وأنها « رحلة مخيفة مزعجة » . ان نبرته فى الحديث تدل على انه ياخذ هذه التأملات ماخذ الجد ، فاذا ما حاولنا ان ناخذ هذه التأملات الفلسفية ماخذا جادا ، كان أول ما تتطلبه منطقا سليما ينقلنا من فكرة الى فكرة الى أخرى .

« ومصطفى محمود » يحاول أن يكون منطقيا فيحاول مثلا ان يربط المقالات بعضها ببعض بحيث تكون آخر كلمة فى المقال مفتاح المقال الذى يليه . ولكننا نجد ان هذه الكلمة الاخيرة فى كثير من الأحيان قد فرضت على المقال فرضا لكى تؤدى الى المقال الذى يليه . خذ مثلا مقاله « أنا » .. ان الكاتب يتحدث فيها عن الارادة وكيف أنها أقوى من كل شىء . لقد خرج من الانا الى الارادة بمنطق سليم ولكنه يريد أن يهيىء للمقال التالى وعنوانه الزمن فيستمر قائلا :

ولكن هناك أسئلة تتوارد على خاطرنا .
هل الارادة موجودة فى الزمان ؟
هل هى تنبض مثل القلب ؟
هل تتعاقب مثل اللحظات ؟ ..
هل تسرى مثل الضوء ؟

وهى أسئلة تفتح لنا الباب على مشكلة أخرى .. الزمان .. ما هو الزمان . ثم يتساءل عن الزمن النفسى وزمن الساعات . ويسأل القارىء نفسه كيف انتقل به الكاتب من هذا الموضوع الى ذاك . من قال ان هذه الاسئلة تتوارد على الخاطر حين تذكر الارادة . ان اسئلة الفيلسوف الحق تنتج حتما من الأجوبة السابقة . انه لا يسأل السؤال الا لان تفكيره قد وصل الى نقطة تحتم عليه الاجابة على هذا السؤال قبل ان يستمر فى سلسلة أفكاره . ان القارىء ينساب وراء « مصطفى محمود » لان كلامه مرتب ترتيبا جميلا .. تلك الاسطر القصيرة التى تتلاحق يربطها النغم الموسيقى ـ لا المنطق أو الفكر . ومثل آخر فى مقال « رأس النملة » حيث يقول مصطفى محمود :

والنفس ..
ما هى النفس ؟
ما هى الغرائز ؟

ان مجرد تكرار كلمة « ما هى » فى السطرين وحد بين النفس والغرائز . واذا أراد عقلك ان يعرف كيف تم ذلك يجب أن تسكته موسيقى الكلمات عن مثل هذه الاسئلة المحرجة . وهذا جميل فى الأدب ولكننا نقرأ فلسفة ـ أليس كذلك ؟

والواقع ان الانسان يشك ان كان فعلا يقرأ فلسفة فى كل لحظة من قراءته للكتاب . فلقد عودتنا الفلسفة أنها تتعمق المسائل ولكن « مصطفى محمود » يبسطها الى درجة يحسده عليها المفكرون .

ان قراءة أى كتاب فلسفى لشىء من أصعب الامور ، أما قراءة « مصطفى محمود » فى « لغز الموت » فأمر سهل للغاية . انه لا يعقد المسائل . والحلول عنده جاهزة بسيطة . ونعود الى الارادة مرة ثانية ، انه يسأل ما هى الارادة ، وننتظر الجواب الفلسفى على هذا السؤال الخطير فاذا بنا نجد بضعة أسطر جميلة فحواها أن الارادة شىء لا يمكن شرحه ، « لانها أكبر من كل الكلمات .. انها كالشوق لا يوصف ، انما يكابد .. انها أظهر من كل ظاهر وأخفى من كل خفى » .

ومشكلة الحرية ـ حرية الفرد فى الاختيار ـ حريته فى « المجتمع » فى « الدنيا » ليست مشكلة على الاطلاق تستدعى الكتابات والتفكير العميق ، وانما هى مقدرة العقل على ان يكتشف « ببصيرته القوانين التى تربط الاشياء بعضها ببعض » حتى يستطيع المرء ألا تضيع نفسه فى أحلامه ولا تضيع فى العالم المادى . فى صفحة ونصف الغى « مصطفى محمود » الفلسفة الوجودية بأكملها .

والشىء نفسه يصنعه الكاتب فى تبسيط فلسفة « برجسون » عن الزمن النفسى والزمن الواقعى ـ ان الانسان بعد قراءة « مصطفى محمود » لابد ان يشك فى أن كل الفلاسفة أغبياء لتعقيدهم الامور ـ ما دامت كل ما أثاروه من مشاكل يمكن أن تصفى بهذه السهولة .

وكثيرا ما يصل « مصطفى محمود » بعـــد أن يذهب الى الأعماق ـ أعماق الفكر ـ الى بديهيات ما كانت لتحتـــاج الى كل هذه الرحلة الفكرية الخطرة .

« القشة فى البحر يحركها التيار ، والغصن على الشجرة يحركه الريح .. والانسان وحده هو الذى تحركه الارادة » .

أو :

« ان الشهوة شىء غير الحب » .

أو :

« ان الانسان يعيش مضطربا بين عالمين .. عالم رغبـــاته ونزواته .. وعالم المادة حوله »

أو :

« ان الله متجل بذاته فى الكون كله . »

ثم هناك تبسيط للامور بشكل آخر ـ فيصل بنا « مصطفى محمود » الى أن « شكسبير » لا يختلف عن المحار الذى يفرز من حيث العبقرية . والوردة لها عقل يختلف عن عقل الانسان . والأميبا لا تختلف عن الانسان فان بها امكانيات الحياة والموت . كل هذا صحيح ولكنه القاسم المشترك الادنى بين الاشيـــاء ـ والفلسفة ان كانت تبدأ من تحديد القاسم المشـــترك الادنى بين الاشياء الا أنها تهتم بالفوارق ، والفوارق التى تميز بين الفوارق . وفى جملة من جمله الجميلة .. يعبر « مصـــطفى محمود » عن العيب الجوهرى فى تبسيط الأمور على هذا النحو الى مشتركها الأدنى فيقول :

« فى أثناء بحثنا عن الأشياء المشتركة تضيع منا الاشـــياء الاصيلة .. »

وهذا هو ما يحدث معه بالفعل . أن « مصطفى محمود » لم يبسط المشاكل التى تعرض لها التبسيط النـــافع . هنـــاك جملة وردت فى الكتاب تكشف القناع عما قدمه لنا « مصطفى محمود » . انه يقول فى مقاله « اللذة » :

« فاذا كنت فنانا ـ فأنا أنسى الاثنين (لذة الطعـــام ولذة لقاء الحبيبة) لاستسلم للذة خواطرى وخيالاتى »

وهذا هو فى الواقع ما فعله الكاتب فى « لغز الموت » ـ استسلم للذة خواطره وخيالاته . وقد يقول قائل ان هذا من حق اى انسان وأقول نعم ـ هذا من حق أى انسان ولكن ليس من حقه ان يأخذ هذه اللذة مأخذ الجد والا أصبح « دون كيخوتا » آخر يصدق احلام نفسه . كما أنه ليس من حقه ان يأخـــذ المشاكل الفلسفية الجادة ويبسطها الى درجة التشويه من غير أن يرجعها الى أصحابها . ولكى أكون منصفة أقول ان الكاتب قد لا يكون واعيا بان هذه الآراء منقولة عن فلاسفة الانسانية عامة ـ فكلنا قد تعرض لهذه الفلسفات ـ بصورة أو أخرى وقليل منا من استقاها من منابعها بحيث يعرف بالضـــبط ما قاله « برجسون » عن الزمن أو ما قاله « لا مارك » عن الارادة الدافعة وراء تطور الانسان ولكننا نعرف حدودنا ، ونعرف على الاقل ان « أفلاطون » هو صاحب فكرة « الروح الخالدة » ، وان « ارسطو » يفرق بين التخصيص والتجريد ، ونكتفى بذلك أولا نكتفى ، فان لم نكتف ـ توغلنا فيها ، وان اكتفينا ، لا نتعرض لهذه الآراء الا بحساب ، وباحساس بجهلنا المطبق وبان الكـــلام فيها ببساطة جريمة علمية وانتهاك لحرمة الفكر .

اما « مصطفى محمود » فهو لا يحس بهذا الحرج ، انه يبسط المسائل للقارىء تبسيطا يجعل القارىء يحس انـــه يستطيع أن يستغنى عن جميع كتابات الفلاسـفة بمجـــرد قراءته لمصطفى محمود . ولو أن مصطفى محمود أقل شـــهرة بين الناس ، لتمتع باسلوبه الجميل العذب السلس اسـلوبه الذى يقرب من الشعر فى بعض الأحيان من يهمهم هذا النوع من الكتابة ولانتهى الامر عنـــد ذلك . ولكن شهرة « مصطفى محمود » بين جمهرة الناس شهرة لا يستهان بها وبالأخص بين الشباب المراهق الذى هو نواة مثقفى المستقبل . ان تبسيط الأمور لهذه الدرجة يجعل كلا منهم يحس بانه فى غنى عن ان يفكر او يقرأ لانه فى الواقع قد توصل الى لغز الحياة والموت على يدى « مصطفى محمود » . وينتج عن ذلك طبقة من مدعى الثقافة ، كل راض عن نفسه كل الرضا ، مرتاح الى جهـــله كل الارتياح .

بقى أن أشيد بمجهود الرسام « رجائى » على غلاف الكتاب وفى الرسوم الداخلية ، وان كان هذا ليس مجال النقد الفنى الا أنه مجهود لا ينبغى أن يمر دون ملاحظة وتقدير .

هدى حبيشة

***



اول ما نلاحظه أن محمد عبد الحليم عبد الله يعالج فى هـذه الرواية موضوعا لم يغفل عنه فى أية مرحلة من مراحل بنائهـا وتطور حوادثها ، فوجه كل العناصر الفنية فيها كلها الى خدمة الموضوع .

وبذلك خلص من نقص ، لا فى سابق رواياته نفسه فقط ، بل هو كذلك ملحوظ فى معظم الروايات عندنا وعند غيرنا .. من حيث الاسهاب والاملال بالتفصيلات الكثيرة التى لا تخـدم موضوع الرواية ان كان للرواية موضوع .

وانى اعد سيطرة عبد الحليم فى هذه الرواية على موضوعه وتصرفه فى توجيه الاشعة نحوه ، تقدما رفعه الى قمة جديدة من النضج ، والمقياس الاول لجودة العمل الادبى فى نظرى أن يقول لنا شيئا مفيدا من خلال صوره وبطريقة المعالجة الفنيـــة ، ولا أوافق من يغالون فى الدعوة الى اخفائه وغموضه ، ولعلهم قالوا بذلك كرد فعل او كمناقضة متحمسة للخطاب المباشر وللشعارات الظاهرة ، وهذا وذاك طرفان كطرفى الفضيلة الوسط .

وقبل ان آخذ فى موضوع قصة « سكون العاصفة » وتاديتـه الفنية اشير الى امر آخر شكلى تختلف فيه هـــذه الرواية عن روايات عبد الحليم السابقة .

ذلك هو بناؤها بطريقة الحديث عن الغائب ، لا بطريقـــة الراوى المتكلم كما صنع فى معظم قصصه الســـابقة .. قرأت وسمعت من بعض الزملاء موازنة بين المؤلف فى كلتا الطـــريقتين

وهل هو فى هذه أحسن أو فى تلك .. والذى يبدو لى ان الكاتب راى جو هذه القصة واشخاصها تستلزم هذه الطريقة ، ولا اظنه قصد ان يغير طريقته بدافع غير ما يقتضيه سياق هذه القصة بالذات .. فالمسألة متوقفة على شعور الكاتب بالحاجة الى طريقة تعبيرية معينة . وبعض الكتاب يلتفتون الى طريقة الراوى وهم يتبعون الطريقة الاخرى لاحساسهم بأن الموقف يحتاج الى المناجاة .

❋

موضوع القصة - كما بدا لى - هو الروحانية والمادية وأيهما اليق بالانسان وادعى الى سعادته وتمتعه بحياته . والروحانية والمادية لهما عدة تفسيرات ، والمقصود منهما فى موضوعنا يتضح من رسم شخصيات القصة وتسلسل حوادثها وحوارها وما يتخلل ذلك كله من تحليلات وتاملات ، واذا كان عبد الحليم عبد الله هو الكاتب فلابد ان نضيف « التشبيهات » ..

أولى الشخصيات هى شخصية « الاستاذ عزت » وهو موظف فى الخمسين من عمره يشغل وظيفة متوسطة فى احدى الوزارات يؤدى عمله باخلاص وامانة ، ويرعى بيته بحث وحكمة ، يحب زوجته « زينب » وهى مثال المراة الشرقية التى تقصر كل ما تملك من جسد وعواطف وعناية على زوجها وبيتها وأولادها . الزوجان متحابان قضيا عشرين سنة معا كانهما فى شهر عسل . تموت الزوجة تاركة لشريكها ولدين : فتى فى الجامعة وفتاة فى الثانوية العامة .

الاب يقول لابنته : لو انى اردت ان اصنعك كما أريد ماصنعتك الا كما انت .. يحبها كل الحب ، ويعنى بها ويصبح ابا واما لها ولاخيها ، وتبادل الفتاة اباها حبا بحب ، ولكن الاخ على نقيض اخته ، لا يعترف بشىء اسمه الحب فى اى لون من ألوانه . كل شىء لديه بالعقل فقط ، ولا حقيقة لشىء عنده الا اذا كان يدرك بالحواس الخمس « كان أشبه بجهاز « الكترونى » يؤدى أعماله فى روعة يدهش لها .. حتى الذى اخترعه ! » واذا ابتسم فكانه صورة كبيرة على احدى لوحات الاعلانات ..

يصور لنا المؤلف السعادة التى يحققها الحب والتعاطف تصويرا مقنعا ولا شك .. عزت يحب زوجته ويحب ابنته ويحب ابنه ، وان كان لا يقره على تفكيره وانكاره للعواطف والنواحى الروحية ، وان كان يحزن لسلوكه المطابق لفلسفته . ويحب عزت كذلك امراة أخرى بعد وفاة زوجته .. امراةمسكينة كانت لها مسالة فى ادارة المساعدات الاجتماعية التى كان وكيلها ولكنه يستطيع بقوة خلقه ان يوجه هذا الحب نحو الخير ، ثم ينهيه على خير .. والبنت تحب أباها وتستطيع ان تملا حياته بالحنان بعد وفاة أمها . ثم تحب فتى أحلامها وتتزوجه .

ويصور لنا المؤلف المادية .. اى الحياة العقلية الخالية من العاطفة والروح فى شخص الابن « شكرى » ويقص علينا سلوكه « المادى » وانهماكه فى اللذات الجسدية المحرمة ، حتى تنهكه هذه اللذات فيقع فريسة المرض ويعانى اشد الآلام حتى تنتهى حياته شر انتهاء .

ولم يقنعنى هذا التصوير كما اقنعنى التصوير الاول .. لم أستطع ان أتصور انسانا .. من لحم ودم .. اى غير ميكانيكى .. مخلوقا على مثال « شكرى » . ان هذا المخلوق الذى ابتدعه عبد الحليم عبد الله على غير مثال سابق ، لم اره حزن على شىء او فرح لشىء او خالجه اى شعور من مشاعر الآدميين الا فى موقف واحد ، هو وفاة أمه ، اذ احس « بحزن عبر عنه بالدموع ثم بالتأمل بعد ذلك » .

والحزن بالتأمل يعنى به المؤلف الحزن بالعقل ، وكان هكذا :

« فلم تكن مشكلة الموت عنده (بالنسبة للغير) مما تثير فى نفسه هما عميقا يفور كلما حركته ذكرى تتصل بهذا الغير . لذلك فانه بكى لسرعة التحول بالنسبة لهذا الكائن العزيز ، بالنسبة لأمه ...

واذا كان هذا المخلوق « عاقلا » فلماذا لم يمنعه عقله من الانسياق وراء اللذات والشهوات ولا سيما الانقياد للمراة الارستقراطية المتصابية الى درجة الفرار من اهله والسفر معها الى عزبتها بالصعيد حيث اصيب بالهزال والمرض .

ان مثل هذه المغامرات ليست مقصورة على « الماديين » الذين هم على هذا المثال ان كان لهم وجود ، فكثير من الشباب العاطفيين يزاولونها ، بل انها اليق بهم من ذوى العقول ولو كانت « الكترونية » .

ولو تصورت شابا عاقلا متاملا متفلسفا محبا للذات الجسدية ومنكرا للعاطفيات مثل « شكرى » فانما أتصوره على غير ما أراد له المؤلف . أتصوره يأخذ من اللذات ما لا يضره وما لا يؤدى به الى ذلك المصير الذى وضعه له .

على أننا لو صرفنا النظر عن ناحية الصدق الموضوعى بالنسبة « لشكرى » فاننا نرى من ناحية البناء القصصى أن المؤلف نجح كل النجاح فى المفارقة بين « شكرى » وبين اخته ، اذ أوضحت هذه المفارقة قيمة الحب واثره فى حياة الانسان وتحقيق انسانيته ايضاحا مجسما فى واقع صادق يدل على استاذية قصصية ملحوظة .

ونهر القصة الرئيسى تمتد منه نهيرات ثم تعود فتتصل به ، تعيش فى هذه النهيرات شخصيات ثانوية ترتبط مسائلها بمسائل الشخصيات الرئيسية ولو بطريق المفارقة ، وكلها تتجمع فى خدمة الموضوع العام . هناك مثلا « بكير » و « سوزان » زوجان موظفان ، ظاهر حياتهما السعادة وفى باطنها العذاب ، فالزوج موظف صغير والزوجة اكبر منه مرتبا ، وهو يعانى من انصرافها عن البيت والاطفال ، ويتعذب من سلوكها فى الخارج . ويأخذ المؤلف بايدينا فى سرداب حياتها ويطلعنا على خفاياها ، حتى نقف على مثال للحياة الزوجية الشقية المبنية على اساس المصلحة والطمع بدلا من الحب والتعاون ، وهنا نصل الى نقطة الالتقاء بالموضوع الرئيسى . وفى خلال ذلك يعطينا الاستاذ عبد الحليم نموذجا رائعا للموظف الصغير الذى يحاول ان يكبر عيشه عن طريق الزوجة ، والمراة اللعوب التى تستأجر الرجل الصغير الشأن ليكون زوجا تضعه فى الشقة مع العيال وتعيش حياة اخرى ..

محمد عبد الحليم عبد الله كاتب متامل عميق ، يتانق فى سياق افكاره ، وتاملاته ، وتشيع هذه الظاهرة فى كل كتاباته ، وتكسبها قيمة ثقافية لا شك فيها ، ولكنه أحيانا يستعملها بكميات أكثر من اللازم . انه مثلا فى هذه القصة يبدأ اول ما يبدأ بمقدمة فلسفية عن الزمن فحواها ان بعض اللحظات تكون ذات عمق وعرض وطول ولو بدت صغيرة . وذلك ليصل الى أن الليلة التى قضاها الزوجان فى الاسكندرية كانت من نوع تلك اللحظات . وانا افضل ان ادرك ذلك من السياق القصصى نفسه، وقد ادركته فعلا ، ثم عدت الى تلك المقدمة فوجدتها كالنتوء الخارج على هندسة شارع جميل .

وكذلك التشبيهات ، انها من ادوات التصوير فى يد عبدالحليم، ولكنه احيانا يمعن فيها فتضطر أن تترك التشبيه وتقفز عيناك الى ما بعده ، وأرى من حسن الختام أن ننظر الى هذا التشبيه الجميل :

« كأنما تنبه ذكريات الفرح فى أجسامنا مواضع لم يعرفها الطب حتى الآن ، مثل مبتكر آلة موسيقية يعرف مفاتيحها صانعها وحده ، ولا أحد سواه » .

واضيف الى ما لم يعرفه الطب حتى الآن .. ما نبهته فى نفسى قصة « سكون العاصفة » حتى جعلتنى اشعر فى قراءتها بالمتعة التى يجدها الانسان فى الاعمال الفنية الكبيرة .

((عباس خضر))



« الشقاء فى خطر » ديوان شعر للشاعر الجـــزائرى مالك حداد ، نظمه بالفرنسية ، ونقلته الى العربية السيدة ملك أبيض العيسى ، وراجعه زوجها الشاعر الكبير « سليمان العيسى » .

وقد ولد مالك حداد سنة ١٩٢٦ بمدينة قسطنطينية بالجزائر وتعلم فى مدارسها باللغة الفرنسية التى فرضهـــا الاستعمار لغة للتعليم . ثم حصل على شهادة الحقـــوق من فرنسا ، وعاد ليدرس بالمدارس . ولقد كان الحادث العنيف الذى هز وجدانه وأيقظ ضميره القومى المذبحة التى قام بها الاستعمار الفرنسى فى ٨ آيار « مايو » سنة ١٩٤٥ وراح ضحيتها خمسون الف شهيد غير من ألقى بهم فى غياهب السجون ، حين ظن الجزائريون أن كفاحهم مع فرنسا ضد النازية فى الحـــرب العالمية الثانية هو ثمن استقلالهم الموعود فعقدوا مؤتمرا وطنيا فى مدينة « سطيف » قرب قسطنطينية يعلنون فيــــه مولد الاستقلال فكانت المذبحة الرهيبة فيها وفى غيرهــــا من مدن الجزائر . فاختار الشاعر منذ ذلك اليوم طريق الثورة ، يحرر الصحف الوطنية ويكتب الشعر ويؤلف القصص . ثم هاجم الفرنسيون بيته يوما ليعتقلوه ، فاختفى ، ثم غادر البلاد منفيا الى اوربا ، حيث كرس حياته للكتابة عن ثورة بلاده .

والشاعر « مالك حداد » وشعره يمثلان شأن الكثير من شعراء الجزائر وكتابها وانتاجهم ـ يمثلان مأساة الاستعمار فى أبشع صوره ، ذلك الاستعمار الذى يعزل الانسان عن لغتـــه القومية ، فيعبر بلغة غريبة لم تلثغ بها شفتاه طفلا ، ولم يسمع بها هدهدة أمه ، ولم يناد بها أباه . ان مالك حـــداد يصيح متوجعا :

أبى يا أبى
لماذا حرمتنى
تلك الموسيقى المنسوجة من لحمى ودمى
انظر الى
الى ابنك
ابنك الذى يلقن أن يقول فى لغة غريبة
تلك الكلمات الحلوة التى كان يعرفها
عندما كان راعيا
. . . . . .
يا الهى ..
ما أشد وطأة الظلام فى عينى هذه الليلة
أماه ... يامه
هل يمكن أن يكون اسمك Ma Mère ؟

ان قصيدة « المسير الطويل » التى أقتبس منها هـــذه الفقرات انما هى صيحة ألم وتوجع من هـــذا المنفى العجيب الذى سجن فيه الشاعر ، منفى اللغة ، كما قال فى حفل أقيم له « ان الفرنسية هى منفاى الذى أعيش فيه »

وفى هذه القصيدة يتمنى لو انه ظل غارقا فى حيـــاته القومية الاليفة ، يعيش حياة الراعى البسيـــط ، بدلا من أن يسجن فى سجن اللغة الفرنسية ، وما تحمل من مصطلحـــات الاحتقار للجزائريين والتونسيين . انه يضيق بنفسه ويسخر منها لانه حمل على أن ينسلخ عن قوميته فيخـاطب الفرنسيين قائلا :

أتسموننى جزائريا
لا تقولوا ذلك
فهذه شقيقتى لا تضع على وجهها الخمار .
ألم أحصل فى المدرسة على كل الجوائز فى الفرنسية
فى الفرنسية ، وباللغة الفرنسية

ولكنه رغم ذلك يحس أن هذا المنفى الاجبارى لم يستطع بكل قسوته وجبروته أن يخلع عنه قوميته :

ان البرنس الذى ارتداه أجدادى
البرنس الذى يتراءى أمامى فى كل مكان ..
ما يزال دثارى
ما يزال استمرار الحياة فى دارى

والبرنس كما نعلم هو لباس الجزائريين القومى .

كما ان المنفى الجسدى بعيدا عن أرض الوطن لم يستطـــع أن ينسيه اياه ، فهو لم يزل يحن اليه وينعته بأرق النعوت : بالام وبالغزالة : « ان غزالتى تشكو وحدتها القاتلة فى أعمـــاق الصحراء » ، ويقول :

« انى لاحس السجن فى قلبى مهما تخطى الحدود
انى أتمزق ضجرا كلما تذكرت أنى بعيد عن الجزائر »

ورغم كفاحه بالقلم فانه يتحسر على انه لا يشـــارك فى الكفاح العملى :

« فى كل الدروب التى تقود الى النهار
أرانى أبحث عن اسمى أبدا بين شواهد القبور »

وفى قصيدة « المسير الطويل » أيضا يشير الشـــاعر الى حادث ٨ آيار وأثره فى نفسه :

« فى ذات يوم أطل ٨ آيار
أيحتاج الانسان أن يدفع كل هذا الثمن لكى يفهم ؟
أيحتاج لكل هؤلاء المعلمين ليتلقى هذا الدرس ؟
. . . . . .
وفى ذات يوم أطل ٨ آيار
لقد خلفت ماضى المظلم بجميع أخطائه
فى قرارة قبرى العميق »

لقد هزت أحداث هذا اليوم وجدانه ، فاذا به وقد اهتدى الى ارتباطه بوطنه الحقيقى يخاطبه بذلك القول المؤثر :

ابكى يا أمى
هذا الصغير الذى غدا ابنك جدير بالدموع
فقد اهتدى الى أن يناديك يا أمى

لقد وضحت هذه المذبحة الرهيبة للشاعر رسالته :

« اربط قدميك بتراب الجزائر .. التصق به ، انتعله فقدماك ، قدما الجندى ، قدما الشاعر الجوال قد وجدتا أخيرا قالبهما »

فجعل يدعو الى الكفاح والى الثورة :

« سر .. يجب ان تسير .. أن تسير
السير هو طريقتك فى الانتظار .. فى ارتقاب الاحداث
دع غيرك ينتظر قبره .. وهو جامد كالموت
. . . . . .
ستخط طرقا جديدة .. ستخط دروبا معطرة بالاساطير مزروعة بالحلزون »

ان « مالك حداد » شاعر ثورى ، ولكنه شاعر انسان ، يؤمن بالمحبة بين البشر ويكره الحرب ويعشق السلام ، ولكنه يرى الثورة ضرورة لاقرار السلام الحق :

« ليس للدم مذاق سائغ
انى لاوثر الندى
ولكن هذا لا يدعوك لتجنب الجبل
أنت ربان طائرة .. تعرف ذلك جيدا
ان وجود السحب هو الدافع لصعود الجبل
هذه السحب الكثيفة المزعجة التى تبدو تجاعيدها
فى بعض الاحيان كجبين كئيب »

انه يؤثر السلم ، ولكن وجود سحب الاستعمار والعدوان هو الذى يدفع الى صعود الجبل ، الى الثورة :

« نعم أنا أنصح بالحقد
ولكن حقدى عاقل كوجبة طعام ضرورية »

فهو يقول انه ليس ضد فرنسا ، فمن بين ابنائها اولئك البسطاء الذى يكسبون رزقهم بالعرق وفى قلوبهم محبة للخير والاخاء والسلام ، أولئك الذين يساق أبناؤهم الى الجزائر ليشاركوا فى حرب لم يعلنوها . ومن بينهم أيضا أولئك الادباء الاحرار الذين يدافعون عن الحق فى كل مكان وعن حق الجزائر فى الحرية والسلام ، مثل الشاعر بول ايللوار . ولكن عليه ـ هو الشاعر الجزائرى ـ أن يفضح أولئك المستعمرين المستغلين من أبناء فرنسا . فما يصنعه الثوار ليس سوى مطاردة لوحش الاستعمار المحزب ، لتعيش الحياة الوديعة آمنة :

« لكل غاب مكتشفوه .. أما أنت .. فلست الا الفارس المخاطر الذى يطارد وعلى الشمال البليد المتوحش . وعندما أقول « يطارده » أعنى أن يطرده من الغاب ويفرض سيادة الغزلان » .

ان الثوار مضطرون الى ذلك بعد أن حول الاستعمار الحياة الجميلة الى ميدان قتال وشوه وطنه الحبيب :

« أنظر الى أمك ..
أليست لديك الرغبة فى تقبيل أمك ؟
ان خدها ليبدو شيئا مروعا
لقد تجرأ علج من أكلة لحوم البشر على أن
يجعل من الخد الجميل متكأ لبندقيته فى عملية تسديد قاتلة » .

ان الشاعر يأسى لان « ناسج العلم (علم الثورة) لم يكن غير صانع للقمح عندما خاض الحرب الجائرة »

والثوار يكافحون ليستطيعوا أن يقولوا لاولادهم الذين ذاقوا اليتم الف مرة :

« ستنجبون أطفالا يعرفهم آباؤهم
أطفالا يستطيعون أن يقولوا :
وطنى هو الانسان »

فحين تتخلص الانسانية من الطغيان والاستعمار ستسود الاخوة بين البشر فيحسون ان الانسانية كلها هى وطنهم :

« لم تكن الاشجار تواقة فى يوم من الايام
لتنتهى الى حاضنات للبنادق ..
محبرتك هى النبع .. هى الانسان كله ..
وفى آخر معجم فى آخر سفر من أسفار الادب
ستتحول كلمة « بطل » الى كلمة « انسان »

ان الشاعر يؤمن بالانسان ويؤمن باليوم الذى ستتحقق فيه الاخوة بين البشر ، بل انه ليؤمن بان الخير اصيل فى طبيعته الحرة ، وأن الشر ليس سوى تزييف فى تلك الطبيعة ، ليس سوى عوامل صناعية « كالعقاقير » حدت من طلاقته وانطلاقه الى الخير :

ستذكر « باعة العقاقير » هؤلاء الرجال المساكين الامجاد الباهتين
. . . . . .
لذلك يجب الانتقام لهم
اجعل منهم سواقى وبحيرات وأنهارا »

وقصيدة « تمتمت الزهرة » **الرقيقة المرهفة ليست سوى دعوة جميلة الى الانطلاق والى الرجوع الى بساطة الانسان وطبيعته الحرة الخيرة :**

« وتمتمت الزهرة : انى أشعر بالضيق
أعيدوا الى مروجى ..
انها زهرة الحرية
وقال العندليب
أنا أشعر بالضجر من البيانو
أعيدوا الى غابتى
فهى الموسيقى كلها ..
. . . . . .

وهذا الاتجاه الانسانى **الذى يبشر بالمحبة فى أسلوب هامس مرهف** ـ وان كان يدعو **الى الكفاح** ـ **بدلا من مجرد اذكاء** الحماسة بذكر الفظائع التى صنعها **المستعمرون بأسلوب خطابى** عنيف رنان ، هذا الاتجاه **أوفق ما يكون لشاعر جزائرى يكتب** بالفرنسية ، لانه سيلمس **قلوب البشر من كل لون ، ويحرك** حتى مشاعر الفرنسيين انفسهم ، **أولئك الذين لا مصلحة مباشرة لهم فى تلك** المجزرة القشوم **فيؤلف قلوبهم على مقاومة المجرمين** ولو كانوا من دمهم وأبناء **وطنهم .**

ولقد وافقت طرق التعبير التى اصطنعها الشاعر ذلك الاتجاه ، فالشاعر لا يستخدم ألفاظا طنانة كالحراب والسيوف والدمار والخراب بل يرسم الصور الاليفة المليئة بالرقة والرهافة والتى تحفل بالتفاصيل الانسانية التى تلمس القلب .

ذلك هو ديوان « مالك حداد » . ولقد أسدت السيدة « ملك أبيض » يدا بيضاء لقراء العربية حين نقلته اليهم ، كما انها قدمت له بمقدمة تعرف بالشاعر وانتاجه الادبى كما اضافت بعض الشروح لبعض الاسماء التى وردت فى الشعر وان كنت قد لاحظت خطأ فى تعريفها لروزنبرج بانه من زعماء الدعاية النازية ، بينما هو قد أعدم هو وزوجته فى أمريكا لاتهامهما بنقل الاسرار الذرية الى المعسكر الشرقى . ولكنا لا نملك الا ان نكرر شكرنا للمترجمة على هذا العمل الذى كنا فى حاجة ماسة اليه .

واخيرا احب أن أختم كلمتى عن ديوان « الشقاء فى خطر » بتلك الابيات الرائعة التى نظمها الشاعر عن الشقاء الجزائرى، ويتطلع فيها الى مستقبل الجزائر المشرق :

الشقاء الجزائرى .. يا لجلال الشقاء !
انه يعد أناشيد الغد المترع بالغناء
ما أشد غبطة الموتى بالضحكات المقبلة !
انهم يزرعون أغانيهم فوق البيوت المحترقة .

ملك عبد العزيز



كتب كثيرة هامة تضاف الى مكتبتنا العربية فى هدوء وصمت ، فلا تلقى ما تستحقــه من عنــاية واهتمام الا فى دوائر علمية محدودة ، رغم اهميــة الكثير من هذه الكتب للقارىء المثقف بصفة عامة ، وحاجته الملحة الى التعرف اليها ، والافادة مماتقدمه من حقائق جديدة فى مختلف ميادين المعرفة ، ومن هنا تأتى أهمية أبواب الكتب فى الصحافة بصفة عامة ، وفى المجلات الثقافية بصفة أخص فى التعريف بهــذه الكتب وتقديمها للقارىء ، فليس من المعقــول أن تحظى مجموعة قصصية هزيلة باحتفاء النقــــاد واهتمامهم فى حين لا تلقى معظم كتب الدراســـات الجادة الا كل اعراض واهمال .

ولا شك أن كتاب « معالم التطور الحديث فى اللغة العربية وآدابها » **من بين هذه الكتب الهامة التى ظهرت فى الشــهور الأخيرة فى ميدان الدراسات الادبية ، ولم يلق ما يســتحقه من تعريف ومناقشة .**

والاستاذ محمد خلف الله أحمد **مؤلف الكتاب ليس فى حاجة الى التعريف فهو عميد كلية الآداب بجامعة الاسكندرية منــذ أكثر من ثلاثة عشر عاما ، ورئيس قسم اللغة العربية بها منــذ أكثر من خمس عشرة سنة ، وهو فى الوقت نفسة عضو بمجمع اللغة العربية ، وأستاذ عدة أجيال من اساتذة الجامعات وخريجيها العاملين فى مختلف ميادين الثقافة العربية .**

والكتاب اصدرته « الجمعية المصرية للدراســــات التاريخية » **ويقول رئيسها الراحل المؤرخ الكبــير «** محمد شفيق غربال » **فى التعريف به :**

« هذا الكتاب جزء من سلسلة دراسات عن حركة التجـديد والاحياء فى الحياة العربية فى العصر الحديث ، فى نواحيها المعنوية والمادية كافة : ادبية ولغوية ودينية واقتصادية وتشريعيــــة وتعليمية . ومشروع هذه الدراسات رسمته ندوة مثلت فيهــا البلاد العربية ، ونظمتها الجمعية المصرية للدراسات التاريخية ، وساهمت فى اقامتها مؤسسة روكفلر . »

ويضيف المؤلف فى تمهيده أنه رسم الخـــطوط الأساسية للكتاب فى بحث اعده ليشارك به فى هذه الندوة ، وحينما بــدأ يبسط فى كتاب ماجمله فى البحث ، اتسع امامه الموضـــوع ، فرأى ان يجعل الكتاب فى حلقات ، خصص الحلقة الأولى منها ـ وهى التى يضمها هذا الجزء من الكتاب ـ للتطور اللغـــوى والأدبى لمصر فى القرن التاسع عشر .

والمؤلف متنبه الى ما فى هذا التحديد الزمنى الصـــارم من مخاطر قد لا يتفق مع المنهج العلمى السليم فيقول :

« ولست أرانى فى حاجة الى ان انبه ان هذا التحـــديد الزمنى ليس مقصودا لذاته ، ولا ملتزما فى بداية أو نهاية ، ولكنه مجرد اطار ووسيلة الى تناول مجموعة من ظواهر لغوية وأدبية وفكرية متشابكة ، نشأت ونمت بنشأة النهضة الحديثة ونموها ، وآتت بعض ثمارها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكانت من العوامل المهيئةلتطور أرقى وأوســـع وأنضج ثمارا فى النصف المنقضى من القرن الحاضر ، وهو ما سيكون موضوع دراستنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب . » ص ١

ورغم هذا التقسيم فموضوع هذا الجزء من الكتاب ما زال متسما ومتشعبا ، بحيث كان من الافضل لو فصل البحث فى تطور اللغة عن البحث فى تطور الادب ، وهو الآخر فصل شكلى لأن تطور الادب هو اقوى العوامل فى تطور اللغة ، والفصل بينهما ليس بالأمر اليسير ، ولكنه كان كفيلا مع ذلك بان يحدد مجال البحث ويزيد من عمق نتائجه ووضوحها . وهذا الفصل الشكلى الذى تفرضه علينا احيانا رغبتنا فى تضييق مجـــال البحث وحصره قدر الامكان بغية الوصول الى نتائج واضحة حاسمة ، لم يكن من شانه بطبيعة الحال ان يتجاهل ان اللغــة هى مادة الأدب ، وان تطورهما مرتبط أوثق الارتباط .

اقول هذا دون ان اقلل من قيمة ، ما حققه المؤلف فى هــذا الجزء من كتابه من توفيق كبير ، وما توصل اليه من نتــائج طيبة ، وما أتبعه من منهج دقيق ، ولكنى رغم ذلك لا أستطيع ان أتناسى حاجة مثل هذه الدراسة الى استقراء دقيق لكــل المؤلفات الأدبية الهامة أو معظمها قبل الخـــروج بنتيجة عامة نسجل به معلما من معالم التطورفى الادب واللغة ،فـــاذا ما وضعنا فى الحسبان تعدد الأنواع الأدبية التى أنتج فيهـــا ادباؤنا فى القرنين الماضى والحـــاضر ، والاخير بصفة أخص ، لادركنا صدق ما اشرت اليه من تشعب الموضوع واتســاعه اتساعا كبيرا لابد ان يزداد وضوحه فى الجزء لثانى من الكتاب ، حيث لابد للمؤلف من ان يتناول بالاضافة الى ما تناوله فى الجزء الأول معالم التطور فى فنون القصة والرواية والمسرحية والنقد الأدبى ، والمقال الصحفى ، والتراجم وغيــر ذلك من الفنون الادبية مما يحتاج كل منها الى دراسة خاصة شـــاقة . لذلك كله كنت أفضل لو قصر استاذنا « خلف الله » جهوده فى هذا الكتاب على دراسة تطور الظاهرة اللغوية فى مصر خــلال هذين القرنين ، مع الاهتمام بجانب التطور الادبى الذى كـــانت له آثاره الواضحة فى تطوير اللغة ، ويشجعنى على ذلك ما قرره المؤلف نفسه فى تمهيده حين قال :

« وقد وجدتنى ـ فيما احاول من تتبع الانتقالات الكبرى فى حياة اللغة والادب فى نهضتنا الحديثة ـ أميل الى أن أخص

التطور اللغوى بقدر أكبر من أهتمامى ، ذلك ان التطور الادبى قد حظى من باحثينا المعاصرين بنصيب ملحوظ من العناية .. فأما التطور فى قاموس اللغة وأساليبها ، ومجـالاتها التعبيرية المتنوعة ، وطرق دراستها ، ومناهج علومها ، ومحـاولات تيسيرها ، فلا يزال حقلا خصبا للدرس والبحث ، ولا يزال يتطلب الجهود الكثيرة لتسجيله وتاريخ مراحله » ص ٣

ومع اتساع الموضوع على هذا النحو كان لابد للمؤلف من ان يتخذ من أهم اعلام الفكر والادب فى تلك الفترة نقط ارتكاز لبحثه ، فيعرف بهم وبانتاجهم وبأثرهم الواضح القوى فى تطور اللغة والأدب ، ففى الفصل الأول عن « حركة الترجمة والتأليف والنشر » **يشير المؤلف اشارة سريعة الى اتجاه مصر منذ أوائل نهضتها الى وصل ابنائها بعلوم الغرب عن طريق استقدام الأساتذة الاجانب وايفاد البعوث الى مختلف البلاد الغربية ، وقد تبلور هذا الاتجاه فى شخصية** « رفاعة الطهطاوى » **وتلاميذه من خريجى** « مدرسة الالسن » **ومن ثم يخصص المؤلف بقية الفصل للتعريف برفاعة ، وأهم النواحى التى اتجه اليها فى ترجمته وتأليفه ، وآثاره فى تطوير اللغة والأدب ، ويعرض كل ذلك عرضا وافيا مفصلا لا تنقصه النصوص الهامة ، ولاحسن التبويب والاستدلال .**

وفى الفصل الثانى عن « تطور حركة التأليف والكتابة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر » **يتبع المؤلف نفس المنهج، وان وسع بعض الشىء فى مجال الاستشهاد بالشخصيات الهامة فى تلك الفترة ، فيحدثنا عن آثار** « على مبارك » **فى ميدان التأليف الاجتماعى والتاريخى والقصصى ، ويقدم لنا من ميدان الرسائل وبحوث الأدب واللغة وأدب الرحلات** « عبد الله فكرى » **وابنه** « أمين فكرى » .

ويتجه بعد ذلك الى ميدان الاصلاح فى نواحيه المختلفة من دينية وسياسية وثقافية واجتماعية ، ويجد ان الامام « محمد عبده » **خير من يعبر بكتاباته ومؤلفاته عن طبيعة التطور والتجديد فى هذا الميدان ، فيخصه بدراسة مفصلة يعرض لآرائه فى مختلف ميادين الاصلاح ثم ينتهى الى القول :**

« هذه النواحى من أدب الاصلاح عند الاستاذ الامام تهمنا هنا فى موضوعنا من جهتين : الاولى زيادة ثروة اللغة العربية بتوسيع مجال الكتابة العربية وفتح آفاق جديدة للتفكير والتعبير العربى . ولا شك ان جهود الامام فى هذه الناحية كانت خصبة وموفقة ، وانها سارت باللغة خطوة اخرى بعد الخطوة التى خطاها « رفاعة » فى توسيع اللغة العربية وتطويرها عن طريق الترجمة عن الفكر الغربى . والجهة الثانية تطور أسلوب الكتابة العربية فى الاتجاه الصحيح ، وبعث روح من الحيوية والتجديد فى طرائق تعبير اللغة الفصحى ، وانتشالها مما تردت فيه من حضيض الزخرف والتكلف . » ص ٧٤ ، ٧٥ .

وهنا لابد ان نلاحظ ان الكاتب قد وفق توفيقا رائعا حقا فى عرض الافكار الاصلاحية والاجتماعية للمفكرين والمصلحين الذين عنى بدراستهم ، واستطاع ان يربط بينها فى عدة مواضع من كتابه ربطا جميلا كما فسرها تفسيرا تاريخيا دقيقا يدل على وعى اجتماعى عميق ، كقوله مثلا بعد حديثه عن اتساع مجال الموضوعات التى كتب فيها الاستاذ الامام « محمد عبده » من علمية وسياسية ودينية وغيرها :

« وقد سبق أن اشرنا الى مثل هذه الموضوعات الجديدة فى كلامنا عن « رفاعة » ونضيف هنا ان الانشغال ببحث هذه الشئون والنقاش فيها كان طبيعيا للتطور الذى مرت به مصر خلال القرن التاسع عشر ، ومظهرا من مظاهر الوعى القومى الذى كان يتأهب للاعراب عن نفسه فى ثورة « عرابى » وما تلاها من احداث . » ص ٦٦

علىأننى أخشى ان اقول ان هذا العرض الرائع للافكار الاصلاحية قد طغى فى اكثر من موضع من الكتاب على عرض مظاهر التطور الأدبى أو اللغوى الذى احدثه اصحاب هذه الأفكار ، ويتضح هذا بصفة خاصة فى حديث المؤلف عن « قاسم أمين » **، فقد اهتم بعرض آرائه عن تحرير المرأة ، واشار الى منشأ فكرة الدعوة فى ذهنه ، وتطورها وآثارها ، واراء المفكرين فيها ، وقرر بعد ذلك انه** « طوع اللغة الاصيلة للتعبير عن ظواهر الاجتماع ونقدها ، والدعوة الى اصلاحها . » ص ٨٤ وانه « كان فى عصره واحدا من أولئك المفكرين الذين حرصوا على الصدق الفنى فى تعبيرهم ، » ووضعوا لبنة فى تجديد اللغة واساليبها . ومن هنا استحق ان يأخذ مكانه فى قافلة التطور الادبى واللغوى » ص٨٧ .

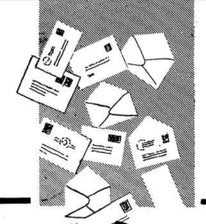
وكل هذا رائع حقا وجميل ، ولكن اما كان من الخير لو أورد لنا المؤلف نصا أو عده نصوص من كتابات « قاسم امين » **، ويحللها ليوضح لنا الاساليب والمفردات والتعبيرات التى اسهم بها فى تجديد اللغة العربية وتطويرها ؟ .**

وفى الفصل الثالث يبحث المؤلف « حركة الاحياء والتجديد فى الشعر فى القرن التاسع عشر » **فيبدأ برسم صورة سريعة مقنعة لتخلف الشعر العربى فى القرون المتأخرة الى اوائل القرن التاسع عشر ، ثم يتتبع ملامح النهضة والتطور ممثلة فى الشعراء** اسماعيل الخشاب ، حسن العطار ، محمود الساعاتى ، محمد عثمان جلال ، عائشة التيمورية ، ومحمود سامى البارودى ، **وان خص الأخير بدرس اكثر تفصيلا وافاضة ، ولا غرو فهو الذى حقق للشعر العربى وثبته الكبرى ، ومهد لمحاولات التجديد التالية على أيدى** شوقى ، حافظ ، مطران ، **وغيرهم من شعراء القرن العشرين .**

ويفرد المؤلف الفصل الرابع والاخير لدراسة « تطورالتأليف فى اللغة والادب والنقد والبلاغة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر » **ويعرف بجهود كل من** أحمد فارس الشدياق ، وجبر ضومط ، وناصيف اليازجى ، وحسين المرصفى ، وحمزة فتح الله ، وحفنى ناصف ، **فى هذه الميادين . ويبرز بصفة خاصة دور مدرسة** « دار العلوم » **واساتذتها وخريجها فى تجديد أساليب التأليف فى اللغة وآدابها . ويحتل** « حسين المرصفى » **مكانة هامة فى هذا الفصل نتيجة لدوره القوى الواضح فى تطوير الدراسات الادبية واللغوية .**

ويختم الاستاذ « محمد خلف‌الله احمد » **كتابه بتلخيص النتائج التى انتهى اليها خلال بحثه القيم الممتع الذى نرجو ان يتبعه قريبا بالقسم الثانى منه ، كما نرجو ان يفيد منه ، ومن الآراء الناضجة الواردة فيه كل دارس اللغة العربية وآدابها ، بل كل المهتمين بتطور حياتنا الفكرية والاجتماعية .**

فؤاد دواره



بريد المجلة

تتلقى «المجلة» كل شهر ردودا وآراء ومناقشات حول ما تنشره من مقالات ، وحول القضايا الأدبية والثقافية بشكل عام . لذلك رأت أن تخصص هذا الباب الجديد لنشر مختارات من هذه الكتابات والمناقشات ، حرصا منها على توطيد صلتها بقرائها ، واتاحة الفرصة لمختلف الآراء كى تصطرع وتتلاقى ، فتحقق بذلك نفعا كبيرا للمجلة ولقرائها وكتابها .

دعاء الكروان بين الواقعية والرومانسية

بقلم الدكتور محمد مندور

ما كنت أعرف فى صديقى **الدكتور** «على الراعى» كل هذه القدرة على الاستجابة لسحر الرومانسية التى تلزم عقل الناقد الصمت ، حتى قرأت فى عدد **«المجلة»** الأخير مقاله الجميل عن قصة **«دعاء الكروان»** لأديبنا الكبير واستاذنا **الدكتور طه حسين** فرأيت سحر الشعر فى نثر «الدكتور طه» الموسيقى بسحره عن نفسه فيؤكد أننى قد عدوت القصد عندما أخذت هذه القصة فى مقال قديم لى منشور فى كتابى **«فى الميزان الجديد»** بمقياس ضرورة مشاكلة الواقع ، اذ يرى «الدكتور الراعى» أن هذه القصة تجريدية رومانسية تعليمية لا ينبغى أن تؤخذ بمبدأ مشاكلة الواقع ، وكأن الصديق قد سحر عن نفسه ، وذلك لأننى لا أكاد أتصور كيف تجمع القصة الواحدة بين التعليمية والرومانسية لان النزعة التعليمية أى حث طائفة من الناس على الاقلاع عن تقليد مرذول كتقليد الأخذ بالثأر العنيف باسم العرض والشرف فى هذه القصة يمكن أن يتفق مع النزعة الرومانسية الخيالية ، وذلك لان الدرس التعليمى لا يمكن أن يؤتى ثمرته مالم ينطلق من الواقع الفعلى والا أصبح الكاتب دون كيشوتا جديدا يحارب طواحين الهواء ويضرب فى غير مضرب ويدعو الناس الى الاقلاع عن شىء غير موجود فعلا وغير نابع من واقع حياتهم .

ولا أحب أنا نفسى أن أكابر فأدعى ان قصة «دعاء الكروان» لم تخلب لبى ، ولكننى أزعم أننى قد استطعت مع ذلك أن أقى ملكتى الناقدة سحرها الشديد وأن أجمع فى نقدى بين نواحى سحرها الأخاذ ومواضع النقد التى لا أزال أصر على صحتها رغم حماسة صديقى الراعى الملتهبة لعكسها . فأنا أرى مثلا أن نقطة انطلاق هذه القصة الساحرة غير مقنعة لكل من يعرف تقاليد الحياة فى ريفنا المصرى بما فيه ريف الصعيد وذلك لاننى لا اظن رجلا ريفيا مهما بلغت قسوته أو غباوته يطرد أخته وبنتيها الشابتين من القرية لان زوجها قتل فى حادثة شرف . ولقد علقت على ذلك فى مقالى المذكور بقولى «فى الوقائع منذ البدء نلاحظ شيئا غير طبيعى وهو طرد الأم وبنتيها محوا للعار بعد قتل عائلهن فى مغامرة أخلاقية . أى عار ؟ ذلك مالا نعلمه ، والعار لا يلحق فى هذه البيئات غير النساء المخطئات . وما نظن بدو الريف يطردون نساءهم ، وعرفهم أن يقتلوا المذنبات منهن وهؤلاء لم يرتكبن اثما ، ولهذا كنا نفضل أن يحمل المؤلف الام وبنتيها على الهجرة سعيا وراء الرزق أو ضيقا بالحياة ، وأما أن يطردهن أهلهن ويخرجوهن اخراجا كما يقول المؤلف فذلك مالا عهد لنا به » .

ومع ذلك فاننا لم نتخذ من هذه الواقعة الهامة محورا لنقدنا الذى أقمناه على ضرورة مشاكلة الواقع فى مثل هذه القصة التعليمية ، التى لابد أن تعتبر بناء على ذلك قصة واقعية مهما كانت شاعرية الأسلوب مشبعة بالعواطف التى عبنا الاسراف والتطويل والمبالغة فى التعبير عنها الى الحد الذى نخشى أن يصيبها بالتميع أو يعمى على رنين الصدق فيها ، بل ركزنا اهتمامنا فيما يختص بمشاكلة الواقع على تحليل «آمنة» الخادمة لمشاعرها بلسانها الخاص . ولقد يكون من الجائز أن يفضل الأديب ضمير المتكلم على ضمير الغائب ، ولكننا اشترطنا فى مثل هذه الحالة أن تكون الأفكار والأحاسيس التى تجرى على لسان الشخصية الروائية مما يمكن أن يصدر مثلها عنها فى الظروف ووفقا للابعاد الثقافية والاجتماعية التى حددها المؤلف لتلك الشخصية ، وما نظن خادمة تستطيع مثل هذا التحليل الدقيق النافذ ، وهو تحليل جميل ورائع وعميق ، ولقد ينطبق على لسان حال تلك الشخصية ولكنه لا يجوز أن يصدر مثله عن لسان مقالها دون أن يدعونا ذلك الى الشك فى صدقه وفى مشاكلته للواقع . ولسان الحال لا يستنطقه الا الكاتب وهو يسجل عندئذ منطقه بضمير الغائب طبعا . ولقد فصلنا هذه الملاحظة الهامة فى خاتمة مقالنا المذكور بقولنا **«وأما عن الطريقة الفنية فى القصص فقد اختار الكاتب أن يسوق الرواية على لسان آمنة ، وهذه طريقة لا غبار عليها ولكن على شرط أن يأتى القصص طبيعيا ولكن مسايرا لنفسية من يقص . وهذا مالم يتحقق دائما فى «دعاء الكروان» وبخاصة عندما اضطر الكاتب الى الخروج على هذا المبدأ الأساسى لكى يصل من التحليل النفسى الى ما يريد فآمنة هى التى تحلل شعورها نحو المهندس وتتبع مراحله وهى من وضوح الرؤية**

والجراة على الحق النفسى بحيث لا نظن امكان صدور مثل هذا التحليل عن فتاة فى ثقافتها وطبيعتها النفسية بل لا نظن ان كثيرا من الفلاسفة انفسهم يستطيعون أن يجابهوا حقائقهم النفسية فى هذه الصراحة والقوة ، ولهذا نظن انه ربما كان من الافضل لو غير الكاتب طريقته فى هذا الجزء من القصة وساق هذا التحليل بضمير الغائب اى بلسانه هو مستنطقا فى ذلك لسان حـــال بطلته ، وذلك لكى يسلم هذا الجزء الرائع من النقد ولا يفسد علينا الشك صدقه » .

وبالرغم من حرارة الدكتور الراعى وحماسته فى الدفاع عن كل ما فى هذه القصة حتى كادت تلك الحرارة وتلك الحماسة تعديني ـ فانني لازلت عند الآراء التى سجلتها عن هذه القصة الجميلة منذ عشرين عاما ، وكنت أفهم أن يزعم الصديق الراعى ان هذه القصة تجمع أجزاء ونغمات رومانسية الى جوار جوهرها الواقعى الذى لا مفر من ان يؤخذ بمبدأ مشاكلة الواقع ليطمئن اليها تفكيرنا ويصل فيها الكاتب الى أهم هدف لكل قصاص بارع وهو ايهامنا بالواقع ، ولست أرى اية استحالة فنية او انسانية فى أن تجمع القصة الواحدة بين الرومانسية والواقعية بل ولست أرى ضيرا فى أن يحاول الناقد أن يجعل من النغمات الرومانسية الجميلة شفيعا لبعض ما قد يجده فى القصة من ناحيتها الواقعية من مآخذ ، وأما أن تسحر النغمات الرومانسية ناقدا أحسبه مالكا لزمام نفسه دائما بل وشديدا على نفسه ومقتصدا فى لفظه كالصديق «على الراعى» فهذا ما أدهشنى حقا . ولست أدرى ما رأيه فى قصة عالمية تعتبر أروع ما أنتجت العبقرية الفرنسية من قصص ان لم تكن من أروع القصص العالمية على الاطلاق وهى « **مدام بوفارى** » للقصاص الفرنسى الكبير «**جوستاف فلوبير**» عندما يجمع النقاد الفرنسيون وغير الفرنسيين على انها خـير نموذج للقصة التى تجمع بين الواقعية والرومانسية دون أن يضر أحد الاتجاهين بالآخر ، وهذا المنهج هو ما كنت أفضله لصديقى الراعى لو استطعت أن أقنعه به ، ولعلى قد فعلت .

* * *

مع القراء فى انتاجهم

● **« عايد حسين الرباط » مدرس اللغـــة الانجليزية برفاعة الثانوية ـ طهطا :**

مسرحية « كنا نرقص لنويل كوارد » التى أرسلت ترجمتها سبق نشرها فى احدى الصحف اليومية ، ولذلك تأسف « المجلة » لعدم استطاعتها نشرها .

● **لطفى صديق احمـد ـ هندسة السكة الحديد بالقبـــارى ـ الاسكندرية :**

مقالك « الكفاح عند ارنست همنجواى » يدل على ثقافة طيبة، ولكنه لا يضيف جديدا الى ما سبق نشره عن همنجواى ، ولهذا السبب لا نستطيع نشره .

● **ألبير قزمان ـ ٣٨ ش التاج ـ شبرا :**

« المجلة » ترحب بمقالاتك فى التاريخ بشرط أن تتسم بالجدة والابتكار ، وهى لا تتوانى فى نشر كل البحوث الجادة التى تصلها .

فى العدد القادم :

● **دور الفكر العربى فى تكوين الفكر الأوربى**
للدكتور عبد الرحمن بدوى

● **الانسان المعاصر فى الأدب الحديث عندنا وعندهم**
للدكتور زكى نجيب محمود

● **الوقوف على الأطلال بين الأدبين العربى والفارسى**
للدكتور محمد غنيمى هلال

● **الواقعية القومية فى شعر على محمود طه**
لأنور المعداوى

● **الشعر الجديد .. لماذا ؟**
لصلاح عبد الصبور



شفيق غربال
والتاريخ المصرى الحديث
ص ١٢





ايفو اندريتش
الفائز بجائزة نوبل
ص ٧٣



العقاد
وروايته « سارة »
ص ٥٨

سجل الثقافة الرفيعة

تصدر مرة كل شهر

جمادى الثانى — نوفمبر ١٩٦١

العدد ٥٨ — السنة الخامسة

رئيس التحرير : الدكتور على الراعى

ادارة المجلة : ٢٧ شارع عبد الخالق ثروت — بالقاهرة

تليفون : ٤٩٦٨٩

الاشتراك السنوى :

١٠٠ قرش صاغ فى مصر والسودان

١٥٠ قرشا فى الخارج أو ما يعادل هذا المبلغ

ترسل قيمة الاشتراك فى المجلة مقدما الى

دار أخبار اليوم للتوزيع ٧ شارع الصحافة بالقاهرة